

Studi Veronesi

Miscellanea di studi sul territorio veronese

II



Verona 2017

Studi Veronesi

Comitato Editoriale

Riccardo Bertolazzi, Claudio Bismara, Andrea Brugnoli, Pierpaolo Brugnoli,
Valeria Chilese, Marianna Cipriani, Evelina De Rossi, Emanuele Luciani,
Davide Mantovanelli, Fausta Piccoli, Giulio Zavatta

Redazione

Via Vaio, 27 - 37022 Fumane (VR)
redazione@veronastoria.it

Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. II

Coordinamento editoriale di Andrea Brugnoli e Fausta Piccoli
Collaborazione redazionale di Claudio Bismara, Valeria Chilese,
Marianna Cipriani e Alessia Marchiori

ISBN 9788869471711

Print ISSN 2531-9949

Online ISSN 2532-0173

Tutti i contributi pubblicati in *Studi Veronesi* sono sottoposti a *single blind peer-review*.
Nella sezione *Saggi* sono valutati da un *referee* esterno e da uno interno al Comitato Editoriale;
nella sezione *Note e documenti* da un *referee* interno al Comitato Editoriale.

Studi Veronesi fornisce accesso aperto ai suoi contenuti, ritenendo che rendere le ricerche
disponibili liberamente al pubblico migliori lo scambio della conoscenza a livello globale.

La collana *on line* è disponibile all'indirizzo: www.veronastoria.it/ojs/index.php/StVer

Studi Veronesi è pubblicato con licenza CCPL Creative Commons Attribuzione.



La versione a stampa di *Studi Veronesi* 2017 è edita e distribuita da Gianni Bussinelli Editore
via Volta, 29 - 37030 Vago di Lavagno (VR) – info@lagraficaeditrice.it

Studi Veronesi : Miscellanea di studi sul territorio veronese : 2. / Coordinamento editoriale di Andrea Brugnoli e Fausta Piccoli ; collaborazione redazionale di Claudio Bismara, Valeria Chilese, Marianna Cipriani, Alessia Marchiori. – Verona : Studi Veronesi : Gianni Bussinelli Editore, 2017. – 304 p. : ill. ; 30 cm. – (Studi Veronesi ; 2). – ISBN 9788869471711

SOMMARIO

<i>Presentazione</i> , di Andrea Brugnoli e Fausta Piccoli	5
SAGGI	
MARGHERITA BOLLA <i>Novità sui bronzetti romani dal territorio veronese</i>	9
FRANCESCA MOSCARDO <i>Le pitture murali frammentarie della chiesa di San Zeno a Bardolino: iconografia e fasi esecutive</i>	37
ALESSANDRA ZAMPERINI <i>Giulio Della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre</i>	71
MATTEO FABRIS <i>Nuovi documenti per la storia del Ms. Correr 314: la famiglia Palton, tra il Vicentino e Verona</i>	91
VALERIA CHILESE <i>«Una delle più antiche arti di questa città»: la corporazione dei formaggeri a Verona in età moderna</i>	125
FAUSTA PICCOLI <i>Giochi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo (seconda parte)</i>	173
NOTE E DOCUMENTI	
ELISABETTA AGOSTA <i>Le pitture del complesso monastico dei Santi Pietro e Vito a Badia Calavena</i>	221
PIERPAOLO BRUGNOLI <i>L'oratorio del Cristo o del Crocifisso presso la chiesa di San Giorgio in Braida</i>	233

ANDREA BRUGNOLI <i>«Un prodotto innocente divenuto indispensabile coll'assuefazione».</i> <i>Note sull'uso del tabacco a Verona tra XVIII e XIX secolo</i>	251
EMANUELE LUCIANI <i>L'arciprete e la grammatica.</i> <i>L'«impresa pazzesca» in ottava rima di Luigi Bennassuti</i>	267
COMUNICAZIONI E RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE	
<i>Riviste veronesi (anno 2016), a cura di Fausta Piccoli</i>	283

Presentazione

Dopo il primo volume di *Studi Veronesi* del 2016, che per il suo carattere sperimentale e i contenuti interamente sviluppati da membri interni al Comitato Editoriale si era quasi configurato come il “numero zero” della collana, il 2017 si era aperto con una scommessa, che era anche un preciso impegno: mettere questo nuovo strumento a concreta disposizione di chiunque desiderasse approfondire i propri studi, presentando interventi originali sulla storia della città e del territorio scaligero.

Questo secondo volume ne è il risultato. Accanto a cinque contributi di membri del Comitato Editoriale – che per primi sentono e sostengono *Studi Veronesi* come un luogo di condivisione delle proprie ricerche –, si affiancano cinque saggi giunti in Redazione a seguito di una pubblica *Call for papers*. Nei dieci interventi si intrecciano voci di ricercatori di provata esperienza accanto a quelle di giovani studiosi: ne emerge un racconto variegato, che abbraccia momenti e aspetti di storia veronese dall’antichità al XIX secolo.

La restituzione di frammenti di patrimonio archeologico (Margherita Bolla), la disamina di testimonianze artistiche di chiese e monumenti poco conosciuti o scomparsi (Francesca Moscardo, Elisabetta Agosta, Pierpaolo Brugnoli), le vicende di una famiglia che dal Vicentino “emigra” e si integra nella realtà veronese o di una corporazione di mestiere nella sua relazione con i poteri politici ed economici del territorio (Matteo Fabris, Valeria Chilese), uno squarcio di vita al femminile a partire da una medaglia di primo Cinquecento (Alessandra Zamperini), la ricerca della specificità di una “memoria veronese” nelle vicende di Romeo e Giulietta (Fausta Piccoli), lo scritto di un prete di epoca risorgimentale (Emanuele Luciani), la storia leggera e intrigante di un prodotto voluttuario (Andrea Brugnoli): tutto questo attiene alla dimensione di una memoria storica in cui facilmente si possono riconoscere temi, interessi, problemi ancora attuali e non destinati a un pubblico esclusivamente specialistico.

L’accurato processo di referaggio – che ha coinvolto numerosi studiosi a cui siamo grati della generosità e puntualità dei loro interventi –, di adeguamento

redazionale e il percorso seguito insieme agli autori per giungere a una più incisiva elaborazione formale dei contenuti hanno contribuito a delineare alcune riflessioni sulle ragioni dello scrivere in termini scientifici. Sono stati i contributi stessi a evidenziare, nei loro nuclei argomentativi modulati dai singoli studiosi in diversi registri, l'esigenza comune di approdare a un "racconto della storia", al di là di quanto possa essere rappresentato dall'illustrazione di uno specifico tema.

La forma dell'edizione *on-line* ad accesso aperto, rispondente alle esigenze della ricerca accademica in termini di accessibilità, reperibilità e indicizzazione in banche dati generali e disciplinari, ma che si rende al contempo disponibile a tutti, induce infatti ad affrontare positivamente il problema di come questa "storia" possa essere narrata per giungere a più destinatari. È l'antico tema del rapporto tra storia e narrazione, oggi affrontato nell'ambito di quella che comunemente viene indicata come *public history*: un argomento che qui si sfiora soltanto, ma che costituisce un ulteriore orizzonte di sfida per *Studi Veronesi*.

Ci domandiamo quindi come *Studi Veronesi* possa proporsi come spazio aperto: non solo per ospitare quanto giunga dall'esterno, ma anche per sollecitare una scelta e un'elaborazione che vada nella direzione di illustrare temi, aspetti, problemi della storia di Verona che abbiano una ricaduta o partano da esigenze contemporanee. Perché il senso dello studio di una storia e di un patrimonio culturale locale può trovarsi solo in una dimensione sociale intesa come contributo alla crescita di consapevolezza della comunità. Proprio nel confronto con queste sue "radici", una comunità può identificare la sua dimensione più profonda, così come da una visione diacronica dei fenomeni può acquisire e affinare gli strumenti di analisi del presente e la conseguente capacità di agirvi.

Studi Veronesi desidera contribuire a trovare ed elaborare strumenti di comunicazione che partano dalla storia per parlare al presente; a questo intendiamo lavorare, insieme a quanti vorranno parteciparvi.

Andrea Brugnoli – Fausta Piccoli

SAGGI

Novità sui bronzetti romani dal territorio veronese

MARGHERITA BOLLA

Si presentano qui alcune nuove acquisizioni* per la piccola plastica in bronzo d'età romana a Verona e nel suo agro, in gran parte derivate da un'indagine tesa ad approfondire il tema dei rapporti tra Carlo Anti (Villafranca di Verona 1889-Padova 1961) e la città di Verona¹, durante la quale è stato possibile recuperare presso l'archivio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti a Venezia² un insieme di documenti sulla catalogazione compiuta dallo studioso nel 1912-1913 nel Museo Civico (allora sito in Palazzo Pompei sul lungadige, oggi Museo di Storia Naturale), per incarico di Antonio Avena, che ne era di fatto il direttore.

Anti chiese ad Avena di poter pubblicare i bronzi figurati e produsse una schedatura funzionale all'edizione, che poi non realizzò per il sopraggiungere di altri impegni, limitandosi a menzionare un bronzetto di Venere della raccolta veronese in un articolo del 1927³. Per la schedatura, Anti operò una selezione nel notevole patrimonio del Museo (fra i più ricchi dell'Italia settentrionale

* Le immagini dell'archivio di Carlo Anti (figg. 1 e 2) sono pubblicate per cortesia dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti; la fotografia del Lare da Verona (fig. 3) è di Gianluca Stradiotto; la riproduzione del Lare da Povegliano (fig. 4) è pubblicata per cortesia della Soprintendenza competente e dell'Associazione Balladoro di Povegliano Veronese.

¹ In occasione del convegno di studi *Anti Archeologia Archivi* tenutosi a Venezia, presso l'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, dal 14 al 16 giugno 2017, i cui atti saranno stampati a breve.

² Ringrazio per il gentile ausilio nel recupero dei documenti Paola Zanovello, Carlo Urbani e Giulia Deotto, inoltre Alessandra Menegazzi per il controllo operato sull'archivio di Anti conservato presso il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università di Padova.

³ FRANZONI, *Carlo Anti e Verona*, p. 9 (l'autore conosceva del lavoro svolto da Anti solo la parte relativa alle lucerne fittili); il bronzetto di Venere citato da Anti (ma assente nelle sue schede) ha attualmente il n. inv. 21262.

per questo genere di materiali)⁴ e poi suddivise i bronzi prescelti in “grandi” e “piccoli”; per entrambi si dedicò alla ricerca di confronti e quindi alla stesura di numerose schedine bibliografiche.

Qui verrà posta l’attenzione sui bronzi “piccoli”, riguardo ai quali sono conservati presso l’Istituto Veneto fotografie, disegni e schede descrittive manoscritte, redatte con rigore metodologico, ancor più notevole se si considera la giovane età di Anti all’epoca, neolaureato con una tesi sull’Arco dei Gavi (Bologna, 1911).

La schedatura di Carlo Anti

Le schede (fig. 1) contengono la descrizione sintetica di 150 bronzetti, che è stato possibile identificare quasi totalmente (restano non individuati al momento cinque esemplari) fra i materiali oggi conservati nel Museo Archeologico al Teatro Romano, superando le difficoltà dovute alle discrepanze “fisiologiche” nelle misure, alla definizione dei soggetti, talvolta diversa da quella attuale, e a rare sviste dello studioso (come quella, ricorrente nelle schedature di statuette, dell’inversione di destra e sinistra negli arti). La selezione di Anti privilegiò il mondo classico e, in quest’ambito, le figurine divine/umane a tutto tondo, con l’aggiunta di alcuni *aequipondia* e *appliques*; il medesimo criterio fu poi seguito da Lanfranco Franzoni nei suoi cataloghi dei bronzetti del Museo Archeologico⁵. Del resto, solo di recente l’interesse degli studiosi si è allargato alla vasta produzione antica di animali⁶, che presentano spesso difficoltà di individuazione cronologica e di officine ancora più gravi di quelle relative alle immagini antropomorfe.

Le fotografie conservate presso l’Istituto Veneto illustrano solo 14 bronzetti, altri 11 sono documentati da disegni⁷. Mentre la schedatura e le fotografie sono in massima parte dedicate a bronzetti romani, i disegni attestano – oltre all’abilità grafica – l’attenzione di Anti per alcuni esemplari preromani, che forse si riservava di schedare in un secondo tempo. Nelle schede descrittive, la sua conoscenza appare matura, con la sicura individuazione di parti di restau-

4 BOLLA, *Bronzi inediti del Museo*, p. 5 nota 3.

5 FRANZONI, *Bronzetti romani*; FRANZONI, *Bronzetti etruschi e italici*. Il Museo Archeologico al Teatro Romano (MATR) fu inaugurato nel 1924, dopo che in esso erano stati trasferiti i materiali antichi dal Museo Civico.

6 Per esempio ARBEID, *Bronzi votivi*.

7 Non si esclude che altro materiale scritto, grafico o fotografico, sia conservato altrove.

ro e dettagli tecnici e la capacità di individuare quasi sempre esemplari falsi o sospetti; pertanto stupisce che ben sei riprese fotografiche siano dedicate all'*Amazzone di Efeso* con provenienza inventata da Ponti sul Mincio, che rientra nelle diffuse riproduzioni moderne in bronzo, in dimensioni ridotte, di *opera nobilia* dell'antichità⁸; le fotografie dell'*Amazzone* (fig. 2) documentano fra l'altro l'abilità dei falsari ottocenteschi nel ricoprire gli oggetti non antichi di incrostazioni fasulle imitanti i reperti da scavo⁹. Poiché il bronzetto non risulta descritto nelle schede di Anti¹⁰, si potrebbe pensare che nella selezione delle statuette da fotografare vi sia stato l'intervento di altri, forse dello stesso Avena.

Nella Tabella 1 in *Appendice* emergono i dati apportati dalla schedatura di Anti, in particolare per la conoscenza delle provenienze. Si tratta di informazioni interessanti, a differenza di quanto riscontrato per la grande plastica, le cui schede non portano in sostanza novità (anzi documentano una precoce perdita di dati sui rinvenimenti). Per spiegare tale apparente contraddizione si può osservare che, come risulta dalle fotografie possedute da Anti, i bronzi "piccoli" erano spesso posti su basette (di solito in legno) sulle quali erano talvolta annotati numeri, mentre altri numeri potevano essere scritti sul metallo stesso o su cartellini. Dalle schede si deduce, per esempio, che lo studioso ricavò le pertinenze alla collezione di Jacopo Muselli non dal volume edito dal collezionista nel Settecento¹¹, ma da cartellini annessi ai bronzetti (ancor oggi conservati per altri oggetti della raccolta). Parte delle scritte e dei cartellini vennero eliminati probabilmente negli anni Cinquanta, nel corso dei restauri (spesso puliture radicali) eseguiti a tappeto sui bronzi dall'artista veronese Federico Dal Forno, prima dell'ingresso di Lanfranco Franzoni nel Museo Ar-

8 L'*Amazzone* (restaurata negli anni Cinquanta, con eliminazione delle finte incrostazioni), n. inv. attuale 21254, alta cm 32,6, fu acquistata, secondo il *Registro delle entrate e delle spese del Civico Museo dal 8 marzo 1871 al 20 gennaio 1894* (Archivio dei Musei Civici di Verona), il 12 marzo 1885 dal discusso antiquario Cervetto Tedeschi, come identica alla statua del Museo Pio Clementino; essa riproduce infatti la scultura dei Musei Vaticani (si veda WEBER, *Die Amazonen*, fig. 34), allora ben nota (per esempio, *Nuovo braccio*, p. 19 n. 44); esistono peraltro statuette ritenute di età romana che riproducono questo soggetto, come il bronzetto di *Amazzone* (di altro tipo rispetto a quella del museo veronese) conservato a Firenze, BESCHI, *Bronzetti classicistici*, pp. 47-49, figg. 1-4.

9 BOLLA, *Cenni sulle falsificazioni*, pp. 95-96, fig. 1.

10 L'esemplare non è citato neanche in una successiva ricerca sulle opere di Policleto, che tratta il tipo statuario dell'*Amazzone* (ANTI, *Monumenti*); è dunque probabile che Anti avesse colto la non autenticità del bronzetto conservato a Verona.

11 MUSELLI, *Antiquitatis reliquiae*.

cheologico come conservatore archeologo; questi si trovò pertanto a indicare moltissime provenienze ignote nei cataloghi già citati.

Tramite i numeri registrati da Anti è oggi possibile – grazie al meritorio lavoro di Giampaolo Marchini¹², alle pubblicazioni di Lanfranco Franzoni e ai progressivi lavori di riordino condotti nel Museo – risalire in molti casi alla raccolta di appartenenza, in particolare delineando meglio la bronzistica della collezione di Jacopo Verità¹³, che – non avendo dato luogo a una pubblicazione illustrata, come invece fu per la raccolta di Jacopo Muselli – presenta parecchi problemi di ricomposizione. Tuttavia, gli apporti più importanti derivati dall'analisi della schedatura di Anti consistono nella possibilità di conoscere pochi “nuovi” bronzetti dal Veronese, oltre che in conferme rispetto ad alcune ipotesi avanzate negli ultimi decenni¹⁴ e nella correzione di un errore di attribuzione numerica.

Le nuove acquisizioni

Anti descrive alcuni bronzetti dagli scavi per la costruzione dei muraglioni lungo l'Adige (condotti a Verona dal 1890 in poi), finora non individuati in quanto ormai privi di numeri di riconoscimento e di descrizioni dettagliate nell'*Elenco generale degli oggetti d'arte rinvenuti nella esecuzione dei lavori d'Adige* (Archivio dei Musei Civici di Verona; d'ora in poi *Elenco Adige*) stilato all'epoca dei lavori, oppure individuati solo ipoteticamente. Il bronzetto “nuo-

¹² MARCHINI, *Antiquari e collezioni*, in cui sono editi molti documenti (elenchi e vecchi inventari) relativi alle collezioni confluite nel Museo Civico veronese.

¹³ Sulla raccolta, formatasi con frequenti acquisizioni in Italia centrale e con alcuni apporti locali e dai territori limitrofi al Veronese, purtroppo poco documentati, si rimanda a MARCHINI, *Antiquari e collezioni*, pp. 73-82; per le gemme a SENA CHIESA, *Rerum naturae contemplatio*, pp. 1-13.

¹⁴ Per l'Erote n. inv. 21276 (Cupido n. 14 delle schede di Anti) è interessante notare il fatto che non venga fornito alcun numero di riferimento a collezioni; ciò supporta l'ipotesi della provenienza della statuina da Marano di Valpolicella (BOLLA, *Testimonianze di culto*, pp. 294-295, figg. 3-4), rivelando anche che la perdita del dato di ritrovamento si verificò subito dopo l'ingresso in Museo (avvenuto nel 1905). Per l'*aequipondium* a busto di Marte n. inv. 21548 (Pesi n. 3 delle schede Anti), il riferimento di Anti al n. 260 conferma la pertinenza alla raccolta Verità; per l'esemplare è stata proposta l'identificazione con un busto di “Pallade”, ritrovato nel Settecento a Ponte Caffaro nel Bresciano (BOLLA, *Bronzetti figurati ... Milano*, pp. 20-21), confluito nel «museo di Verona» che in quel momento poteva corrispondere alla grande collezione di Jacopo Verità.

vo” più importante è un notevole Lare (fig. 3a-b)¹⁵, alto oltre mezzo piede romano, a colata cava e probabilmente con arti lavorati a parte e applicati per saldatura; si tratta quindi di una statuetta di qualità più elevata rispetto agli esemplari correnti. Anti cita per questo bronzetto il n. 516 dell'*Elenco Adige*, che ne indica la provenienza dal lungadige Porta Vittoria, poco al di fuori dell'impianto urbano romano¹⁶, consentendo di acquisire al territorio veronese una testimonianza fra le più interessanti della sua bronzistica.

Pur menomato per la perdita degli attributi (probabilmente *rhytòn* e *patera*), il Lare è una raffigurazione d'eccezione dal punto di vista iconografico, per la posizione degli arti inferiori, le vistose corna di capro sul capo (ornato da una corona di grandi foglie e corimbi e con una tenia sulla fronte) e per altri dettagli, come la cintura romboidale sul fronte, il bordo della tunica attorno al collo ornato da puntini impressi, la “stoffa” posta dietro il collo sotto le bende ma sopra i capelli (se fratturata ai lati, potrebbe essere forse parte di una sciarpa). La qualità della statuina è buona, come accennato, ma non altissima: il piede sinistro è decisamente troppo piccolo rispetto all'altro, il retro sembra poco curato, il braccio destro pare lavorato a parte e poi saldato con qualche incertezza.

Franzoni confrontò questo Lare con il Lare/Bacco da Tregnago¹⁷, anch'esso con corna di capro (ma piccole) e vesti differenti, e con un Lare dalla zona vesuviana (quindi anteriore al 79 d.C.), con grandi corna e acconciatura simile, ma abito e posa diversi¹⁸. L'accostamento fra il Lare in esame e quello da Tregnago venne riproposto da altri in uno studio del 1995, in cui furono evidenziati ulteriori punti di contatto: le dimensioni notevoli, la ricca corona vegetale e l'espressione patetica derivata dal mondo ellenistico¹⁹.

Altri Lari che si possono avvicinare per alcuni dettagli a quello di Verona (fig. 3) si trovano: nella Bibliothèque Nationale di Parigi²⁰, alto un piede ro-

15 N. inv. 21318, alto 16,4 cm; FRANZONI, *Bronzetti romani*, p. 145 n. 122.

16 Il n. 516 dell'*Elenco Adige*, con descrizione generica («statuetta»), era stato erroneamente attribuito alla Minerva n. inv. 21888 (BOLLA, *Bronzetti ... territorio veronese*, p. 225, fig. 35), che ha invece – secondo la schedatura Anti – il n. 290 dello stesso *Elenco*; la Minerva proviene dunque sempre dagli «scavi d'Adige», ma dal fiume a Regaste Orto (all'incirca di fronte al teatro, presso la riva opposta) e le informazioni fornite in BOLLA, *Nuovi dati sulla bronzistica*, p. 88 n. 2, e *Verona romana*, fig. 101, sono in parte da correggere.

17 MATR, n. inv. 21308; FRANZONI, *Bronzetti romani*, p. 135 n. 112.

18 Il Lare, il cui disegno venne edito da Salomon Reinach (citato da FRANZONI, *Bronzetti romani*, p. 145 n. 122), è al Museo Nazionale di Napoli, con n. inv. 5430.

19 BOUCHER-OGGIANO-BITAR 1995, pp. 234-235.

20 BABELON-BLANCHET, *Catalogue des Bronzes*, pp. 204-205 n. 459, non a caso allora interpretato come «Bacchant dansant».

mano, con acconciatura complessa (forse con corna in orizzontale) e in accentuato passo di danza; a Vienna²¹ e a Rouen²², probabilmente con corna. Risulta evidente, rispetto al grande numero di bronzetti di Lari noti nell'Impero, la rarità dell'attributo delle corna caprine.

Nessuno degli esemplari citati si può definire dello stesso tipo di quello proveniente dagli scavi d'Adige, che resta quindi per ora un *unicum*. È interessante comunque che appartengano al Veronese ben due esemplari (da Tregnago e appunto dagli scavi d'Adige a Verona) con il raro attributo delle corna caprine, proprie di figure del thiasos bacchico (come Pan) e quindi rivelatrici di interferenze con l'ambito dionisiaco²³. Le caratteristiche stilistiche sembrano indicare per gli esemplari di Verona e Tregnago una cronologia più alta rispetto ai tipi più diffusi.

Un altro nuovo Lare dal territorio veronese è stato trovato in superficie prima del 2010 a Povegliano (fondo Gambaretto); alto cm 11,7, manca solo della mano destra con il relativo attributo, presumibilmente la patera (fig. 4a-b)²⁴. La figurina, che danza sulle punte dei piedi, è caratterizzata da una grande corona fogliacea, trattenuta da un nastro che termina sulle spalle in due lembi ampi e con pieghe, e da una lunga sciarpa che dal dorso passa su entrambe le braccia prima di ricadere lungo i fianchi. Il *rhytòn* a testa di delfino, sollevato dal braccio sinistro, è chiuso da un coperchio conico con appendice di presa cilindrica. Anche questo Lare, benché più consueto nell'impostazione generale rispetto a quello da Verona (alla fig. 3), non ha riscontri puntuali in Italia settentrionale; un esemplare molto simile – differente solo nella pettinatura e nel muso del *rhytòn* (di cane), ugualmente dotato di coperchio – proviene da Del-

²¹ REINACH, *Répertoire*, II 2, p. 496 n. 4; VON SACKEN, *Die antiken Bronzen*, p. 84, tav. XIII, 2; *Guß + Form*, p. 136 n. 212, fig. 274 (nelle descrizioni non sono identificate come corna le protuberanze sul capo del Lare). Il *rhytòn* sorretto dalla mano sinistra termina con un avantreno di capro.

²² REINACH, *Répertoire*, III, p. 143 n. 10.

²³ TORELLI, *La preistoria dei Lares*, p. 43, mette in luce il «complesso giuoco di allusioni dionisiache» frequente nelle immagini dei Lari.

²⁴ Ringrazio Brunella Bruno per l'autorizzazione alla pubblicazione, Giulio Squaranti e Clara Chierici dell'Associazione Balladoro di Povegliano (presso il cui Museo la statuetta è conservata) per le gentili informazioni.

lys, sulla costa algerina²⁵. Per le caratteristiche dell'abito, si notano affinità con un tipo attestato a Pompei, quindi anteriore al 79 d.C.²⁶.

Tutti i Lari dal Veronese, a parte quello con indicazione di ritrovamento a Palazzina (attestata solo da un vecchio cartellino)²⁷, si inquadrano per l'atteggiamento fra i *Lares compitales* secondo l'interpretazione tradizionale²⁸, che è stato proposto di superare a favore di un'iconografia declinata secondo molteplici tipologie, ma non rispondente a due "diverse" figure religiose (*compitalis* e *familiaris*)²⁹.

Le indicazioni di Anti sui bronzetti dagli scavi d'Adige rispondenti al n. collettivo 349 dell'*Elenco Adige* (dall'alveo del fiume, lungo Regaste Orto) rivelano la presenza anche di una figurina maschile barbata, piccola (altezza cm 5), finora purtroppo non identificata fra i bronzetti del Museo Archeologico al Teatro Romano³⁰.

La schedatura di Anti conferma poi la provenienza dal fiume (ancora da Regaste Orto) del piccolo ma raro bronsetto di attore comico (fig. 5)³¹; secondo Franzoni il gesto della mano portata sul capo poteva indicare l'interpretazione di un dolore o di un'illuminazione della mente, mentre l'oggetto sorretto con il braccio sinistro era forse un corto *flabellum*. Nella catalogazione delle testimonianze iconografiche relative alla commedia nuova, l'interpretazione dell'oggetto come ventaglio è considerata ipotetica e si ritiene possibile che la maschera fosse quella, molto rara e di difficile identificazione, dello schiavo *kato trichias*³², attribuendo al bronsetto una cronologia fra 50 a.C. e 50 d.C. Un'altra interpretazione propone di individuare nella raffigurazione il momento finale di una *performance*, in cui l'attore sta per togliersi la maschera e regge forse una *solea*, un oggetto che serviva a produrre suoni, anche per suscita-

²⁵ DE LA BLANCHÈRE, *Statuette d'un dieu Lare*, tav. I; REINACH, *Répertoire*, p. 267 n. 4 (con numero errato di pagina).

²⁶ KAUFMANN HEINIMANN, *Götter und Lararien*, p. 219, fig. 164; Lari analoghi a questo (con cintura con due nodi in evidenza e diverso andamento della sciarpa) in REINACH, *Répertoire*, II 2, p. 493 n. 7 (conservato a Firenze), p. 494 n. 6 (diversi al Louvre).

²⁷ BOLLA, *Bronzetti ... territorio veronese*, pp. 202-203, tabella I, fig. 18.

²⁸ THOMAS, *Lar Angusti Clavi*.

²⁹ GIACOBELLO, *Larari pompeiani*, pp. 92-94.

³⁰ Oltre a questo bronsetto, restano ancora da identificare quelli citati nel *Registro delle entrate e delle spese del Civico Museo dal 8 marzo 1871 al 20 gennaio 1894* (Archivio dei Musei Civici di Verona), già segnalati in passato (BOLLA, *Bronzi figurati ... un aggiornamento*, p. 271), a parte l'esemplare da Corrubio di Negarine, ormai recuperato: si veda *infra*.

³¹ BOLLA, *Bronzetti ... territorio veronese*, pp. 206, 224, fig. 28; MATR, n. inv. 21886.

³² WEBSTER, *Monuments*, I, p. 29; II, p. 329 n. 4XB 3 (*Mask* 23).

re l'approvazione del pubblico³³; si tratta comunque di un documento interessante, che richiama gli spettacoli teatrali che si svolgevano a Verona in età romana.

Un altro apporto dalla schedatura di Carlo Anti consiste nell'identificazione del Mercurio n. inv. 21068 del Museo Archeologico (fig. 6) con la «statuetta di bronzo trovata in un sarcofago presso Negarine presso Corrubbio di Valpolicella», venduta al Museo civico il 23 agosto 1886 da Angelo Cassini³⁴. Come noto, in Italia gli anni successivi all'Unità e nel Veronese in particolare gli anni Ottanta dell'Ottocento videro un proliferare di acquisti da parte dei musei e di conseguenza l'ingresso in essi di oggetti non antichi (come l'Amazzone sopra citata) o di oggetti autentici ma con false provenienze locali, che più stimolavano l'interesse degli acquirenti³⁵. Oltre a questo fenomeno, obbliga nel caso in esame alla massima cautela anche la provenienza da un contesto funerario, molto rara per le figurine di divinità in bronzo³⁶. Bisogna tuttavia considerare che a Negarine si ebbe in seguito lo scavo di una necropoli tardoantica³⁷ e che Angelo Cassini compare nel *Registro delle entrate e delle spese* dei Musei Civici solo come venditore di questa statuetta (per 32 lire)³⁸. Cassini non sembra quindi essere fra quegli antiquari che continuarono per anni a effettuare vendite sospette al Museo; inoltre l'autenticità del bronzetto, il ruolo psicopompo tipico di Mercurio³⁹ e la datazione tarda della necropoli potrebbero rendere plausibile il ritrovamento.

³³ BOLLA, *Il teatro romano*, p. 41, fig. 66.

³⁴ Come risulta dal *Registro delle entrate e delle spese del Civico Museo dal 8 marzo 1871 al 20 gennaio 1894* (Archivio dei Musei Civici di Verona).

³⁵ BOLLA, "Scavi" nei Musei, pp. 111-112.

³⁶ BOLLA, *Bronzetti in contesti funerari* (p. 21 per la menzione della statuetta da Negarine, allora non identificata).

³⁷ BOLLA, *L'inumazione a Verona*, c. 127 e note 172-174; della necropoli faceva parte un'inumazione (ritenuta femminile) in sarcofago di piombo, con una bottiglia in vetro (identificata in anni recenti nel Museo, ma più lacunosa rispetto all'epoca della scoperta) e la presenza eccezionale di due aurei inseriti nella bocca del defunto. Quanto resta di questo sarcofago e del corredo (compresi i due aurei, identificati con certezza nel Medagliere dei Musei civici) è esposto dal 2016 nel rinnovato Museo Archeologico al Teatro Romano.

³⁸ *Registro delle entrate e delle spese del Civico Museo dal 8 marzo 1871 al 20 gennaio 1894* (Archivio dei Musei Civici di Verona).

³⁹ BOLLA, *Bronzetti in contesti funerari*, pp. 6-7, Istogramma 2: Mercurio è il dio che più di frequente compare, come bronzetto, nelle tombe.

Il bronzetto, alto circa mezzo piede, è di qualità media⁴⁰ e si inserisce nel tipo 22 di Poulsen, che ha alcune attestazioni in Italia settentrionale, in particolare a Isola Vicentina⁴¹, con un esemplare di dimensioni leggermente minori, anch'esso dotato di *anastolé*, ma con ciocche più corpose rispetto al bronzetto veronese.

È presumibilmente da aggiungere alle nuove acquisizioni di bronzistica dal Veronese anche un piccolo ma accurato elmo (fig. 7), disegnato dal vero da Francesco Ronzani per Giovanni Girolamo Orti Manara (Biblioteca Civica di Verona, ms 995), in un foglio con altri quattro oggetti in bronzo sicuramente riferibili al ben noto tesoretto di Montorio, scoperto fra il 1821-1822 e il 1830⁴². L'accostamento sullo stesso foglio fa supporre anche per il cimiero, andato perduto, la medesima provenienza; la presenza sull'elmo di raffigurazioni floreali porta a ipotizzare che si trattasse di un attributo di una statua non di Minerva ma di Marte⁴³, una figura divina finora non attestata nella bronzistica veronese, che muterebbe la configurazione complessiva del tesoretto.

Conclusioni

Queste nuove acquisizioni vanno ad aggiungersi al panorama risultante dagli studi citati in precedenza, confermando la ricchezza del territorio veronese riguardo alle presenze di piccola plastica bronzea figurata romana, da collegare alla ormai sicura attestazione di officine di produzione di oggetti e sculture in bronzo nella città di Verona⁴⁴.

Si propone in conclusione un aggiornamento degli istogrammi presentati nel 2009 in relazione alle figure in bronzo di divinità, maschili e femminili, da Verona e dal territorio.

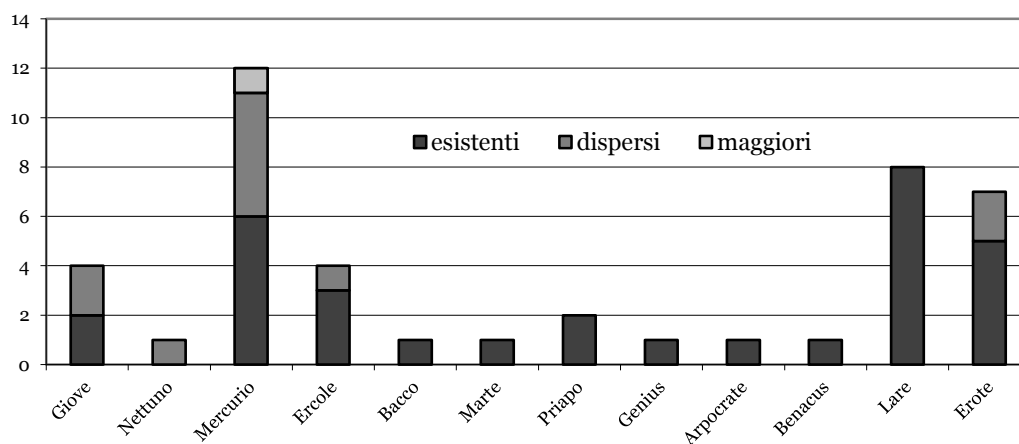
⁴⁰ Per un inquadramento storico-artistico (produzione classicistica di derivazione policletea) di un bronzetto analogo, con provenienza dichiarata da Sagunto, datato al I sec. d.C., SALSKOV ROBERTS, *A bronze statuette*.

⁴¹ BOLLA, *Bronzetti romani da Montecchio*, pp. 76-77, figg. 30-32, con elenco dei confronti.

⁴² Per il tesoretto, BOLLA, *Bronzi figurati ... un aggiornamento*, pp. 256-258, con bibl. precedente. Per la riproduzione del foglio del manoscritto, ringrazio Agostino Contò, Claudia Stahie, Zeno Massignan e Andrea Brugnoli.

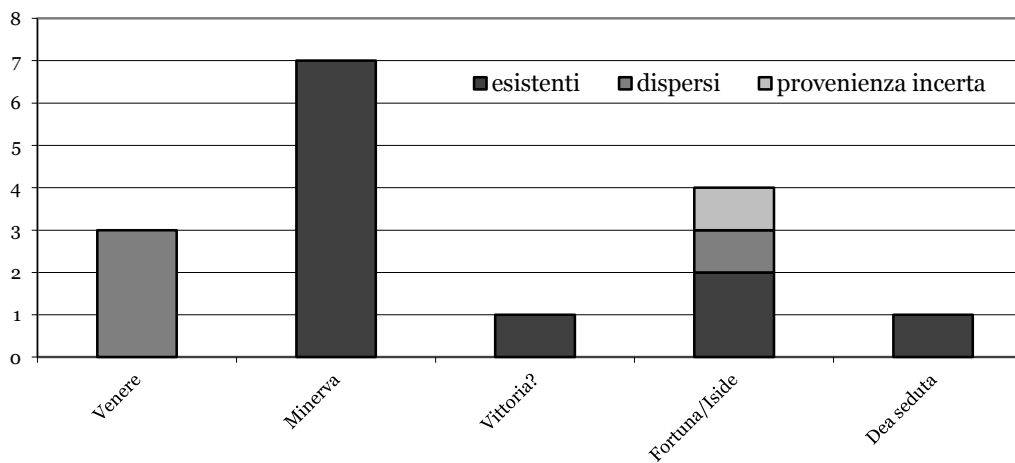
⁴³ Si veda BOLLA, *Bronzi ... Italia settentrionale*, p. 80.

⁴⁴ GRASSI, *L'artigianato metallurgico*, pp. 138-170.



Istogramma 1. Divinità maschili nel Veronese.

Alle divinità maschili già elencate nel 2009 si sono ora aggiunti due esemplari di Mercurio (Marano e Corrubio di Negarine), il Marte (presunto) da Montorio, il “nuovo” Lare dall’Adige a Verona e quello da Povegliano (inoltre il Lare da Tregnago, figura ibrida per i richiami bacchici, è qui annoverato fra i Lari), un Erote da Marano. Alcune testimonianze restano incerte (come il “Bacco” da Mambrotta di Zevio, di cui resta solo la parte inferiore di una gamba, o l’Arpocrate da Caprino, di provenienza non accertabile).



Istogramma 2. Divinità femminili nel Veronese.

Alle divinità femminili citate nel 2009 si aggiungono due esemplari di Minerva, da Povegliano e da Sirmione, che faceva parte in antico del territorio veronese⁴⁵. Le dee sono finora nel complesso molto meno rappresentate rispetto alle divinità maschili.

Resta ben evidente il predominio di Mercurio e Minerva nella piccola plastica bronzea in quest'area, e non solo nella devozione domestica, se si dà credito alla destinazione funeraria del Mercurio da Corrubio di Negarine e se si considera accettabile il riferimento a Mercurio del braccio dall'Adige, pertinente a una statua di circa due piedi di altezza, quindi probabilmente destinata a uno spazio pubblico⁴⁶. Anche Lari ed Eroti si configurano come presenze consistenti; inoltre la diffusa presenza dei Lari, almeno dalla prima età imperiale, sottolinea l'elevato grado di romanizzazione del territorio veronese, dove si riscontra, insieme con il Trentino, una maggior concentrazione di testimonianze di queste divinità domestiche rispetto al resto dell'Italia settentrionale⁴⁷.

⁴⁵ BOLLA, *Minerva*, pp. 298-299.

⁴⁶ BOLLA, *Bronzi ... Italia settentrionale*, pp. 76, 99.

⁴⁷ BOLLA, *Bronzetti ... alcune osservazioni*, p. 92.

*Appendice***1**

Corrispondenze fra le schede di Carlo Anti (nella sequenza originale) e i bronzetti del Museo Archeologico al Teatro Romano.

Colonna 1 = Soggetto, secondo le schede redatte da Carlo Anti; Colonna 2 = Numero della scheda di Carlo Anti; Colonna 3 = Riferimento al catalogo di Lanfranco Franzoni (1965-1966 = FRANZONI, *Bronzetti pseudoantichi*; 1973 = FRANZONI, *Bronzetti romani*; 1980 = FRANZONI, *Bronzetti etruschi ed italici*); Colonna 4 = Numero di inventario attuale del Museo Archeologico al Teatro Romano; Colonna 5 = Osservazioni di Carlo Anti (con identificazione dei numeri ivi citati, quando possibile) e note alle sue schede (BOLLA 1999 = BOLLA, *Bronzetti figurati ... territorio veronese*; BOLLA 2000 = BOLLA, *Statuaria*; BOLLA 2015a = BOLLA, *Testimonianze di culto*; BOLLA 2015b = BOLLA, *Bronzi inediti del Museo*; *Elenco Adige* = Archivio dei Musei Civici di Verona, *Elenco generale degli oggetti d'arte rinvenuti nella esecuzione dei lavori d'Adige*).

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Giove	1	1973, n. 1	21004	Presente fra le fotografie di Anti; aveva una lancia moderna nella mano sinistra.
Giove	2	1973, n. 2	21005	Sembra esistesse il piede destro, staccato; Anti avanza dubbi sull'antichità; cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	3	1973, n. 3	21006	Lo definisce «lavoro provinciale»; cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	4	1973, n. 7	21012	Considera pertinente il fulmine; cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	5	1973, n. 8	21015	Descrive patina carboniosa conservata a tratti; giudica di lavorazione provinciale il viso; cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	6	1973, n. 5	21008	Lo definisce «lavoro dozzinale» [probabilmente non antico]; cita il n. 381 (non riferibile alle collezioni Verità, Alessandri e all' <i>Elenco Adige</i>).
Giove	7	1973, n. 4	21007	Cita la lettera v, che potrebbe indicare la pertinenza alla coll. Verità.
Giove	8	1973, n. 9	21019	Segnala chiazze moderne di doratura; cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	9	1973, n. 6	21204	
Giove	10		21009	Cita il n. 298, che indica la pertinenza alla coll. Verità.
Giove	11	1973, n. 10	21010	Lo ritiene falso.
Giove	12	1973, n. 11	21011	Lo ritiene falso; cita il n. 298, che indica la pertinenza alla coll. Verità [precisamente il n. 298b].

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Giove	13		21014	
Giove	14		21013	
Giove	15		21016	Cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	16		21017	Cita il n. 298, della coll. Verità.
Giove	17	1973, n. 13	21024	
Apollo	1	1973, n. 63	21056	Cita la lettera C, usata per designare i materiali del Museo Civico; risulta identificabile con il n. 209, della coll. Verità.
Apollo	2	1973, n. 64	21057	Fornisce altezza errata; risulta identificabile con il n. 209, della coll. Verità.
Apollo	3	1973, n. 65	21585	Avanza dubbi sull'antichità; non individua la pertinenza alla raccolta Muselli.
Diana	1	1973, n. 66	21249	Conferma, con il n. 281, la pertinenza alla coll. Verità.
Diana	2	1973, n. 67	21250	
Diana	3		non id.	Alt. cm 7,3 «manca la lancia a cui appoggiava la sinistra. stante d. Appoggia la mano, con il dorso, al fianco. la sin. alzata stringeva la lunga lancia. Testa di 3/4 a d. Veste il chitoniscos stretto alla cinta, che lascia scoperto il seno d. alti calzari. lavoro scadentissimo». Non corrisponde alle Diane nn. inv. 21251, 21252.
Diana	4	1973, n. 70	21598	Avanza dubbi sull'antichità, ma si tratta di una Diana tipo Pagonda; non individua la pertinenza alla raccolta Muselli.
Venere	1	1973, n. 55	21263	Cita il n. 278, che conferma la pertinenza alla coll. Verità.
Venere	2	1973, n. 56	21260	Cita il n. 177 della coll. Verità
Venere	3	1973, n. 54	21264	Avanza dubbi sull'antichità; non individua la provenienza [dono Poli al Museo Civico, ante 1865].
Venere	4	1973, n. 53	21258	
Venere	5		21912	Avanza dubbi sull'antichità; cita il n. 49, della coll. Verità.
Venere	6		21910	Presente fra le fotografie di Anti.
Venere	7	1973, n. 58	21265	
Venere	8	1973, n. 59	21259	
Minerva	1	1973, n. 14	21227	Aveva lancia di restauro; avanza dubbi sull'antichità [non condivisibili].

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Minerva	2	1973, n. 28	21240	Presente fra le fotografie di Anti; cita il n. 72, non riferibile alle collezioni Verità, Alessandri e all' <i>Elenco Adige</i> .
Minerva	3	1973, n. 22	21233	Non individua la provenienza dalla raccolta Verità.
Minerva	4	1980, n. 185	21234	Lancia di restauro; cita il n. 257, della coll. Verità.
Minerva	5		21235	Cita il n. 257, della coll. Verità.
Minerva	6		21244	Cita la lettera V [forse coll. Verità].
Minerva	7		21596	Non fornisce numeri.
Minerva	8	1973, n. 15	21238	Cita il n. 257, della coll. Verità.
Minerva	9	1973, n. 27	21243	Cita il n. 257, della coll. Verità.
Minerva	10	1973, n. 20	21594	
Minerva	11	1973, n. 21	21232	
Minerva	12	1973, n. 25	21239	Cita il n. 257, della coll. Verità.
Minerva	13	1973, n. 26	21242	
Minerva	14	1973, n. 19	21888	Menziona la provenienza dall'Adige, con il n. 290 [nello scavo del muraglione a Regaste Orto] e cita incrostazioni fluviali, poi eliminate dalla pulitura.
Mercurio	[1]		21930	Dubita dell'autenticità; cita il n. 299, della coll. Verità; riporta come «n. 1», depennato.
Mercurio	1		21931	Cita il n. 299, della coll. Verità.
Mercurio	2-6	1973, nn. 40-44	21074-21077, 21080	Scheda collettiva per 5 statuette alte all'incirca cm 6,7, definite dello stesso tipo; sembrano corrispondere ai nn. 40-44 di Franzoni 1973; cita i riferimenti: XIV (non individuato); 299, della coll. Verità.
Mercurio	7	1973, n. 39	21081	Sotto il piedestallo: «Donò il 1869 Canossa».
Mercurio	8		21588	Cita provenienza da collezione Muselli.
Mercurio	9	1973, n. 37	21069	Cita il n. 299, della coll. Verità.
Mercurio	10	1973, n. 35	21067	Cita il n. 299, della coll. Verità.
Mercurio	11	1973, n. 46	21079	Cita il n. 299, della coll. Verità.
Mercurio	12	1973, n. 45	21078	Cita il n. 299, della coll. Verità.
Mercurio	13	1965-1966, fig. 15	21065	[Dalla coll. Verità, n. 299a].
Mercurio	14		21072	Cita il n. 218, della coll. Verità.
Mercurio	15		21073	
Mercurio	16	1973, n. 132	21025	Cita il n. 108? [sembra però essere coll. Verità, n. 299].
Mercurio	17	1973, n. 48	21085	

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Mercurio	18	1980, n. 193	21084	
Hermes?	19		21495	Aveva all'epoca la gamba sinistra di restauro; Anti cita un'altra grande figura virile seduta, che ritiene non antica, corrispondente al n. iv dell'Appendice della coll. Verità: si tratta del n. inv. 45732, poi trasferito a Castelvechio e di recente riportato al Museo Archeologico.
Mercurio	20	1973, n. 47	21892	Conferma provenienza dall'Adige, con n. 348 dell'Elenco.
Mercurio	21	1973, n. 36	21068	«Trovato in un sarcofago presso Corrubio di Negarine 1886»; qui fig. 6.
Fortuna	1	1973, n. 76	21222	Presente fra le fotografie di Anti (due riprese); cita il n. 112, della coll. Verità.
Fortuna	2	1973, n. 77	21220	Cita il n. 128, della coll. Verità.
Fortuna	3	1973, n. 78	21221	Cita il n. 155, della coll. Verità.
Fortuna	4		21219	[Coll. Verità, n. 155a].
Fortuna	5	1973, n. 80	21210	Cita il n. 197, della coll. Verità.
Isis-Fortuna	6		non id.	Non fornisce misure o descrizione; cita il n. 155, della coll. Verità, che comprende 4 Fortune.
Isis-Fortuna	7	1973, n. 74	21215	
Isis-Fortuna	8	1973, n. 73	21214	
Isis-Fortuna-Victoria	9	1973, n. 71	21212	
Isis-Fortuna-Venus	10		21218	Cita il n. 155, della coll. Verità.
Isis-Fortuna-Venus	11		21593	
Isis-Fortuna-Venus ?	12		21216	Cita MUSELLI, <i>Antiquitatis reliquiae</i> , tav. XIII ? [che non corrisponde]; cita il n. 124, che potrebbe essere coll. Verità, «Figura umana togata».
Ercole	1	1973, n. 95	21590	Presente fra le fotografie di Anti; cita provenienza da coll. Muselli.

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Ercole imberbe	2	1980, n. 163	21196	Presente fra le fotografie di Anti; cita il n. 43, della coll. Verità.
Ercole imberbe	3		21064	Cita il n. 137, non riferibile alle collezioni Verità, Alessandri, e all' <i>Elenco Adige</i> ; interpretato poi da Franzoni come Apollino.
Ercole imberbe	4	1980, n. 161	21591	MUSELLI, <i>Antiquitatis reliquiae</i> , tav. 10.
Ercole barbato	5		21205	Cita il n. 217, coll. Verità.
Ercole	6	1973, n. 96	21199	Cita il n. 93, coll. Verità. [Il n. 21199 sembra corrispondere bene alla scheda di Anti, mentre il n. 93 della coll. Verità è relativo a «Figura appoggiata al bastone. È un pugillatore in riposo», quindi un Ercole forse diverso].
Ercole	7	1973, n. 97	21200	Cita la lettera V, che potrebbe indicare la pertinenza alla coll. Verità.
Ercole	8		non id.	«Cm 5,6. mancano il piede e la mano d. l'avambr. sin. con parte della clava. superficie molto guasta, ma con bellissima patina H. (...) sulla sin., la d. leggerm. piegata indietro. con il br. d. allontanato e portato davanti al corpo doveva sollevare qualcosa verso cui guarda la testa. la mano sin. stringeva la clava appoggiata alla spalla e forse sull'avambraccio era la leontea. In testa né corona né cercine lavoro squisito, sebbene il pezzo sia piccolo quanto mai». Cita il n. 217, coll. Verità.
Ercole	9	1973, n. 102	21203	Cita il n. 2*?
Ercole	10	1973, n. 99	21202	
Ercole	11	1973, n. 98	21201	
Ercole	12	1973, n. 103	21891	Presente fra le fotografie di Anti, con forti incrostazioni da fiume, la cui eliminazione ha provocato danni alla statuetta; la scheda conferma provenienza dall'Adige.
Cupido	1		21351	
Cupido	2	1973, n. 87	21279	Cita il n. 212; in coll. Verità: «Mezza figura in atto di spezzare qualche cosa».
Cupido	3	1973, n. 89	21287	Cita il n. 229, coll. Verità.
Cupido	4		21285	Cita il n. 224, coll. Verità.

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Cupido	5		9540	Cita il n. 229, confermando pertinenza alla coll. Verità e che il trasferimento a Castelvecchio avvenne probabilmente fra il 1928 e gli anni Cinquanta; BOLLA 2015b, pp. 10-11, fig. 8.
Cupido	6	1973, n. 86	21278	Avanza dubbi sull'antichità
Cupido	7	1973, n. 88	21280	Lo avvicina al Mercurio di Giambologna per la posa.
Cupido	8	1973, n. 85	21277	Cita il n. 208, confermando pertinenza a coll. Verità.
Cupido	9		21283	Cita i nn. 201, della coll. Verità, e 190 non identificato.
Cupido	10	1973, n. 83	21503	Cita il n. 229, della coll. Verità; [in realtà Arpocrate].
Cupido	11		21281	Cita la lettera V, forse della collezione Verità.
Cupido	12	1973, n. 90	21288	Cita il n. 229, della coll. Verità.
Cupido	13	1973, n. 91	21284	Cita il n. 208, della coll. Verità.
Cupido	14	1973, n. 84	21276	Non cita alcun numero; ciò potrebbe confermare la provenienza da Marano, BOLLA 2015a, pp. 294-295, figg. 3-4.
Lares	1	1973, n. 114	21310	
Lares	2	1973, n. 121	21317	Cita il n. 22, non riferibile alle collezioni Verità, Alessandri e all' <i>Elenco Adige</i> .
Lares	3-4	1973, nn. 117-118	21313 e 21315	
Lares	5	1973, n. 106	21027	Aveva gambe di restauro; cita il n. 297, non riferibile alle collezioni Verità, Alessandri e all' <i>Elenco Adige</i> .
Lares	6	1973, n. 108	21029	Aveva gamba sinistra di restauro; cita il n. 108, della coll. Verità.
Lares	7	1973, n. 110	21031	
Lares	8	1973, n. 109	21030	
Lares	9	1973, n. 115	21311	Era allora meglio conservato, come risulta anche dalla scheda di Franzoni.
Div. varie	1		21965	«Hecate triforme» [non antica].
Div. varie	2	1973, n. 127	21022	Esculapio, cita i nn. 3 e 298.
Div. varie	3		21021	Esculapio; avanza dubbi sull'antichità, come poi Franzoni nella scheda museale.

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Div. varie	4	1973, n. 128	21601	Telesforo; cita provenienza da raccolta Muselli.
Div. varie	5	1980, n. 85	21605	Fornisce un'altezza di cm 7,2 e dichiara di aver disegnato il bronzetto; fra i disegni corrisponde alla misura indicata il bronzetto etrusco n. inv. 21605, dalla coll. Muselli.
Div. varie	6		21581	[Serapide della coll. Muselli].
Div. varie	7	1973, n. 82	21302	Arpocrate; 1884 trovato a Boi di Caprino Veronese [provenienza discussa].
Div. varie	8	1973, n. 129	21551	Per Anti testa di Attis; per Franzoni Mitra; per Franken forse Roma.
Da Adige	1	1973, n. 94	21887	Conferma n. 351 dell'Elenco Adige.
Da Adige	2	1973, n. 134	21890	Conferma n. 254 dell'Elenco Adige.
Da Adige	3	1973, n. 122	21318	Cita n. 516 dell'Elenco Adige, «nella materia escavata per dar luogo alle fondazioni del muraglioni in via Lungadige Porta Vittoria»; qui fig. 3.
Da Adige	4	1973, n. 158	21483	Cita n. 350 Adige (Regaste Orto).
Da Adige	5		22142	BOLLA 1999, fig. 53.
Da Adige	6a	1973, n. 167	21886	Conferma n. 349 Adige (Regaste Orto), cui sono pertinenti 6 figurine; BOLLA 1999, fig. 28; qui fig. 5.
Da Adige	6b		non id.	Cita il n. 349 Adige. Alt. 5; «sup. carboniosa e cop. di incrostaz. Figuretta virile barbata con la mano sin. stringe una mazza (?) appoggiata alla spalla, la d. è aperta e alzata in alto».
Da Adige	6c	1973, n. 79	21889	Conferma n. 349 Adige.
Da Adige	6d		21884	Cita il n. 349 Adige; BOLLA 1999, fig. 44.
Da Adige	6e		21883	Cita il n. 349 Adige; BOLLA 1999, fig. 41.
Da Adige	6f		21885	Cita il n. 349 Adige; lo descrive come Venere nuda, definendolo «Oggettino quasi barbarico» [è in realtà probabilmente moderno].
Da Adige	7		22102	Cita il n. 353 Adige; BOLLA 2000, n. 27.
Da Adige	8a		22104	Cita il n. 352 Adige; BOLLA 2000, p. 62 fig. 59.
Da Adige	8b		22103	Cita il n. 352 Adige; BOLLA 2000, n. 35.
Da Adige	9		22123	Cita il n. 357 Adige; BOLLA 1999, fig. 37.
Da Adige	10		30701	Cita il n. 376 Adige; BOLLA 2000, n. 36.
Da Adige	11		22090	Cita il n. 602 Adige; BOLLA 2000, n. 30.

Soggetto	n.	Franzoni	n. inv.	Osservazioni di Carlo Anti e note
Da altri ritr.	1		22005	«1888 – trovato alla Mambrotta di Zevio»; BOLLA 1999, fig. 11.
Pesi	1	1973, n. 104	21550	Presente fra le fotografie di Anti.
Pesi	2	1973, n. 105	21549	
Pesi	3	1973, n. 31	21548	Cita il n. 260, della coll. Verità.
Pesi	4	1973, n. 180	21547	Cita il n. 251, della coll. Verità.
Pesi	5		21552	Corredato di schizzo.
Bronzi vari	1		21060	Afferma che la mano destra si appoggiava a qualcosa, ipotizzando: figura infantile? cavallo? figura seduta?; lo definisce un lavoro bellissimo [fu giudicato tardoellenistico da Neugebauer; appartiene alla coll. Venturi].
Bronzi vari	2		non id.	Fornisce altezza (cm 9,8) ma non descrizione; propone identificazione con «Apollo? Helios?»; «bello il corpo brutta la testa. Superficie carboniosa, in parte nero lucida».
Bronzi vari	3	1980, n. 93	21061	Lo ritiene falso, a differenza di Franzoni.
Bronzi vari	4	1973, n. 93	21589	Cita provenienza da coll. Muselli.

2

Elenco delle fotografie di Carlo Anti raffiguranti bronzetti non citati nelle schede.

Si elencano i bronzetti conservati al Museo Archeologico al Teatro Romano e riprodotti nelle fotografie dell'archivio di Carlo Anti (Archivio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti di Venezia), indicandone l'attuale numero di inventario e il riferimento all'edizione in FRANZONI, *Bronzetti etruschi ed italici*.

Soggetto	N. inventario	Franzoni
Amazzone (non antica)	21254	
Kouros preromano	21349	n. 10
Devota offerente preromana	21395	n. 20
Bustino di Sileno preromano	21033	n. 190
Marte preromano	21095	n. 179
Devota offerente preromana	21387	n. 24

3*Elenco dei disegni di Carlo Anti raffiguranti bronzetti non citati nelle schede.*

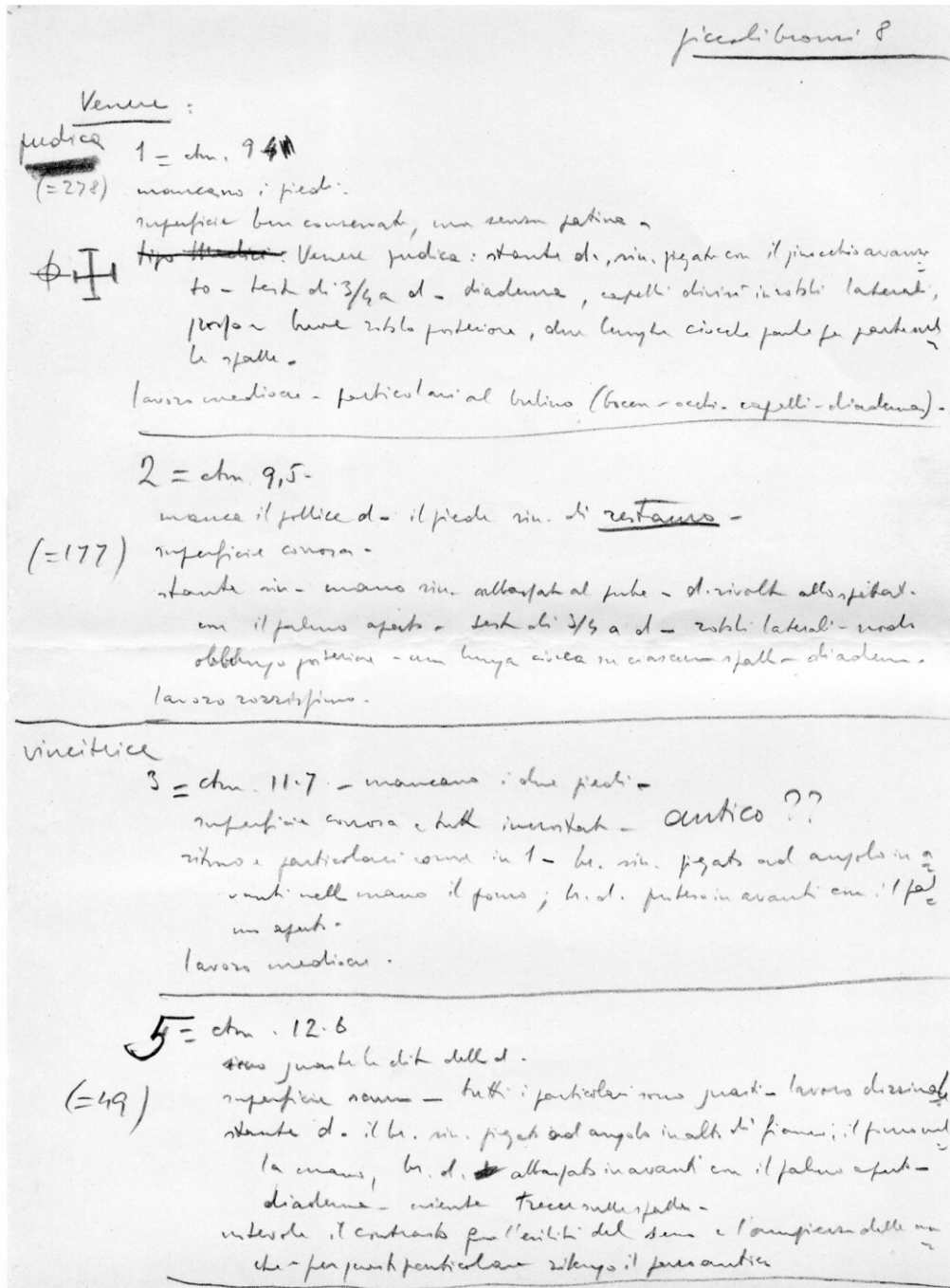
Si elencano i bronzetti conservati al Museo Archeologico al Teatro Romano e riprodotti nei disegni di Carlo Anti (Archivio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti di Venezia), indicandone l'attuale numero di inventario e il riferimento all'eventuale edizione in FRANZONI, *Bronzetti etruschi ed italici*.

Soggetto	N. inventario	Franzoni
Ercole preromano	21147	n. 135
Ercole preromano	21151	n. 141
Kouros schematico filiforme preromano	21408	n. 176
Kouros orante preromano	21345	n. 18
Kouros guerriero preromano	21346	n. 13
Aruspice preromano	21605	n. 85
Cavallino preromano (pendaglio)	21729	
Marte preromano	21105	n. 174
Devota velata preromana	21342	n. 15
Devota velata preromana	21343	n. 16
Kore offerente preromana	21389	n. 26

Bibliografia

- ANTI C., *Monumenti policletei*, «Monumenti Antichi Pubblicati per Cura della Reale Accademia dei Lincei», XXVI (1920), coll. 501-784
- ARBEID B., *Bronzi votivi etruschi a figura animale. Problemi culturali, storico-artistici e culturali*, tesi di Dottorato in Scienze e tecnologie per l'archeologia e i beni culturali, Università degli Studi di Ferrara, XXIII ciclo (2008-2010)
- BABELON E. – BLANCHET J.-A., *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles*, Paris 1895
- BESCHI L., *Bronzetti classicistici policletei: alcune osservazioni*, in *Bronces y religion romana*, actas del XI Congreso internacional de bronceos antiguos, Madrid mayo-junio 1990, J. Arce, F. Burkhalter coordinadores, Madrid 1993, pp. 45-55
- BOLLA M., *Bronzetti figurati romani del territorio veronese*, «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», LXIII-LXIV (1999), pp. 193-260, tavv. XLIX-XCI
- BOLLA M., *Bronzetti in contesti funerari di età romana*, «LANX», 15 (2013), pp. 1-50
- BOLLA M., *Bronzetti romani da Montecchio Maggiore e Isola Vicentina*, «Studi e Ricerche – Associazione Amici Museo Civico “G. Zannato” Montecchio Maggiore», 16 (2009), pp. 67-82
- BOLLA M., *Bronzetti romani di divinità in Italia settentrionale: alcune osservazioni*, in *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, a cura di G. Cuscito e M. Verzár-Bass, Trieste 2002, pp. 73-159
- BOLLA M., *Bronzi figurati romani da luoghi di culto dell'Italia settentrionale*, «LANX», 20 (2015), pp. 49-143
- BOLLA M., *Bronzi figurati romani dal Veronese: un aggiornamento*, «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche», XXXVI (2007), pp. 245-285
- BOLLA M., *Bronzi figurati romani nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano 1997
- BOLLA M., *Bronzi inediti del Museo Archeologico di Verona. In ricordo di Lanfranco Franzoni*, «Verona Illustrata», 28 (2015), pp. 5-15
- BOLLA M., *Cenni sulle falsificazioni nella bronzistica*, in *Instrumenta Inscripta V. Signacula ex aere. Aspetti epigrafici, archeologici, giuridici, prosopografici, collezionistici*, atti del Convegno internazionale, Verona 20-21 settembre 2012, a cura di A. Buonopane e S. Braitto, Roma 2014, pp. 91-99
- BOLLA M., *L'inumazione a Verona*, «Aquileia Nostra», LXXVI (2005), coll.189-262
- BOLLA M., *Minerva nel Veronese in Archeologia e storia sul Monte Castelon di Marano di Valpolicella*, a cura di B. Bruno, G. Falezza, Mantova 2015, pp. 297-299
- BOLLA M., *Nuovi dati sulla bronzistica romana dal Veronese*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XXV (2009), pp. 180-187
- BOLLA M., *“Scavi” nei Musei Maffeiano e Archeologico di Verona, Scavare nei musei. Elementi di novità e questioni di metodo*, «Quaderni Friulani di Archeologia», XXV (2015), pp. 109-115
- BOLLA M., *Statuaria e cornici di bronzo di epoca romana nel Museo Archeologico di Verona*, «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», LXV-LXVI (2000), pp. 25-71
- BOLLA M., *Il teatro romano di Verona*, Verona 2016
- BOLLA M., *Testimonianze di culto nei dintorni del santuario*, in *Archeologia e storia sul Monte Castelon di Marano di Valpolicella*, a cura di B. Bruno, G. Falezza, Mantova 2015, pp. 293-296
- BOLLA M., *Verona romana*, Verona 2015
- BOUCHER S. – OGGIANO-BITAR H., *Les Lares des Provinces romaines: essai de datation*, in S.T.A.M. MOLS ET ALII, *Acta of the 12th international Congress on ancient bronzes*, Nijmegen 1992, Amersfoort-Nijmegen 1995, pp. 231-240

- FRANZONI L., *Carlo Anti e Verona*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Verona-Padova-Venezia 6-8 marzo 1990, Padova 1992, pp. 1-19
- FRANZONI L., *Bronzetti etruschi e italici del Museo Archeologico di Verona*, Roma 1980
- FRANZONI L., *Bronzetti pseudoantichi di officine venete*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXIV (1965-1966), pp. 39-59
- FRANZONI L., *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona*, Venezia 1973
- GIACOBELLO F., *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008
- GRASSI E.M., *L'artigianato metallurgico nella Cisalpina romana: i casi di Milano e Verona*, Roma 2016
- Guß + Form. Bronzen aus der Antikensammlung*, hrsg. von K. Gschwantler, Wien 1986
- KAUFMANN HEINIMANN A., *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Forschungen in Augst 26, Augst 1998
- DE LA BLANCHÈRE R., *Statuette d'un dieu Lare provenant de Dellys du cabinet de M. Firlbach, préfet d'Alger*, «Bulletin de Correspondance Africaine», III (1884), pp. 269-271
- MARCHINI G., *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona 1972
- MUSELLI J., *Antiquitatis reliquiae*, Verona 1756
- Nuovo braccio del Museo Vaticano. Indicazione antiquaria*, Roma 1850
- REINACH S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1897-1930
- VON SACKEN E., *Die antiken Bronzen des k.k. Münz-und Antiken-Cabinetes in Wien*, Wien 1871
- SALSKOV ROBERTS H., *A bronze statuette of Mercury found at Sagunto now in the Danish National Museum*, in *Bronces y religion romana*, actas del XI Congreso internacional de bronzes antiguos, Madrid mayo-junio 1990, J. Arce, F. Burkhalter coordinadores, Madrid 1993, pp. 395-404.
- SENA CHIESA G., *Rerum naturae contemplatio. Una collezione glittica fra antico e postantico e il suo significato*, in *Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona*, a cura di G. Sena Chiesa, Roma 2009, pp. 1-14
- THOMAS E.B., *Lar Augusti Clavi*, «Folia Archaeologica», 15 (1963), pp. 21-42
- TORELLI M., *La preistoria dei Lares*, in *Religionem significare. Aspetti storico-religiosi, strutturali, iconografici e materiali dei sacra privata*, atti dell'Incontro di studi, Padova 2009, a cura di M. Bassani e F. Ghedini, Roma 2011, pp. 41-55
- WEBER M., *Die Amazonen von Ephesos*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut», 91 (1976), pp. 28-96
- WEBSTER T.B.L., *Monuments illustrating new comedy*, revised and enlarged by J.R. Green and A. Seeberg, I, London 1995³



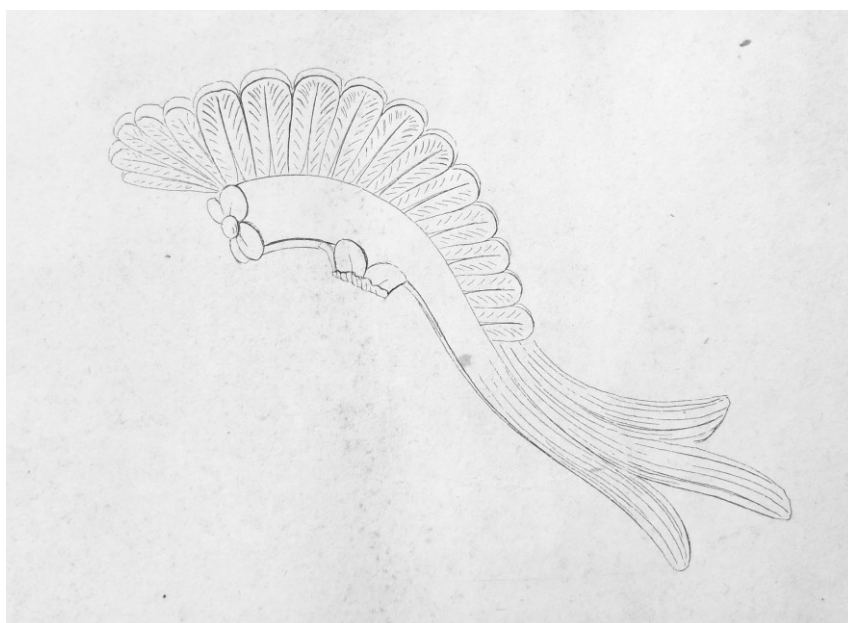
1. Esempio di pagina della schedatura redatta da Carlo Anti per i bronzetti del Museo Civico di Verona (Archivio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti di Venezia).



2. Amazzone. Fotografia posseduta da Carlo Anti del bronzetto, di età moderna, conservato al Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 21254 (Archivio dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti di Venezia).



3a-b. Lare da Verona (Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 21318).
4a-b. Lare da Povegliano (Museo dell'Associazione Balladoro, Povegliano).



5. Attore comico da Verona (Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 21886).
6. Mercurio da Corrubio di Negarine (Museo Archeologico al Teatro Romano, n. inv. 21068).
7. Elmo probabilmente da Montorio in un disegno di Francesco Ronzani per Giovanni Girolamo Orti Manara (Biblioteca Civica di Verona, ms 995).

Abstract

Novità sui bronzetti romani dal territorio veronese

Partendo dal recupero di documenti d'archivio, in particolare una schedatura prodotta agli inizi del Novecento dall'archeologo Carlo Anti per il Museo di Verona, e da altre fonti, si individuano alcuni nuovi esemplari di bronzetti di età romana rinvenuti a Verona e nel suo territorio.

News on Roman bronzes from the Verona area

New specimens of Roman bronzes found in Verona and in its territory are identified through the retrieval of archive documents, in particular a file produced at the beginning of the twentieth Century by the archaeologist Carlo Anti for the Museum of Verona, and from other sources.

Le pitture murali frammentarie della chiesa di San Zeno a Bardolino: iconografia e fasi esecutive

FRANCESCA MOSCARDO

Non a molti è noto che Bardolino, centro sulla sponda veronese del lago di Garda, custodisca, in una delle sue corti, un raro esempio di pittura murale altomedievale di altissimo livello: la chiesa di San Zeno, infatti, è un monumento artistico inestimabile, in cui architettura, scultura e pittura anteriori al Mille (tuttavia con rintracciabili interventi successivi) coesistono organicamente in un unico edificio, in cui il contesto originario non è stato irrimediabilmente scompaginato dall'urgenza dei secoli.

Eppure, questo carattere di eccezionalità non è rispecchiato da un adeguato retroterra di ricerche: non esistono, infatti, monografie sull'intero "sistema-chiesa", né studi dettagliati degli apparati scultorei o pittorici medievali, che pure meriterebbero approfondite analisi anche di tipo scientifico. La scrivente ha già in altra sede avviato uno studio sistematico della chiesa¹, tentando di stabilire se San Zeno possa effettivamente essere messa in relazione alla data 807, tradizionalmente indicata come l'anno di donazione (e fondazione?) della cappella da parte di re Pipino, figlio di Carlo Magno, al monastero veronese di

* Ringrazio Tiziana Franco per il suo costante supporto in questa ricerca. Le foto sono di Francesca Moscardo, Fabio Coden (fig. 1) e Simone Melato (fig. 2).

Sigle: SABAPVr = Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.

¹ MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino: contesto, storia*, dove è confluito anche il precedente articolo MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino nei resoconti*, a cui si rimanda per la bibliografia precedente (*ivi*, p. 93 nota 3). Il lavoro di tesi ha previsto, oltre alla raccolta dei dati documentari esistenti, una catalogazione sistematica dei lacerti pittorici superstiti, delle colonne con i relativi capitelli scolpiti e dei novantanove frammenti di plutei lapidei, alcuni dei quali decorati a bassorilievo, ora conservati presso il municipio di Bardolino.

San Zeno Maggiore². In questo saggio si presenta una ricognizione delle pitture superstiti, dalla quale emergono elementi di novità, come l'individuazione di una sinopia carolingia e di un graffito ancora tutto da interpretare.

Le fasi esecutive e gli interventi di restauro

La dislocazione dei lacerti di intonaco dipinto, o solo picchettato, su tutte le superfici interne della chiesa di San Zeno, indica che essa doveva essere completamente decorata³. Sono riconoscibili almeno due campagne omogenee, una altomedievale e una trecentesca; alcuni lacerti non sono chiaramente riconducibili a una delle due fasi, pertanto non è escluso che ci si possa trovare di fronte anche a uno o più interventi intermedi: le schede di catalogo della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Verona, compilate da Fabrizio Pietropoli nel 1976, ad esempio, li considerano parte di una non meglio attestata campagna pittorica risalente al XIII secolo⁴.

I restauri del 1959-1961 hanno riaperto le due nicchie decorate nei bracci del transetto, tamponate intorno al 1699⁵, e liberato le pareti da scialbature e muffe secolari, rivelando la consistenza di pellicole pittoriche antiche stese direttamente sul muro senza strati intermedi, quindi in tempi ravvicinati rispetto alla costruzione della fabbrica⁶. Dopo tale scoperta le pitture altomedievali

² La tradizione della "donazione pipiniana" non è supportata da documenti originali, ma nasce da un passo contenuto nella *Legenda translationis sancti Zenonis* di anonimo del XII secolo, il cui testo è trascritto in SALA, *Il culto di S. Zeno*, pp. 25-30. La data 807 è riportata successivamente da: CANOBBIO, *Historia di Verona*, cc. 28v-29r; MOSCARDO, *Historia di Verona*, p. 80; BIANCOLINI, *Notizie storiche*, I, p. 44.

³ Riguardo alla ricchezza cromatica delle chiese altomedievali, si veda la considerazione, forse un po' esasperata, di BETTINI, *La pittura veneta*, p. 46: «Cotesti edifici infatti, che oggi vediamo di regola spogli, traendone l'idea d'una rude severità disadorna – Santa Maria in Valle di Cividale per esempio, o San Salvatore di Brescia, o anche il San Benedetto di Malles e quello di Müstair – erano in origine decoratissimi: carichi di stucchi dorati e dipinti e di affreschi zeppi di colore vivacissimo, da capo a fondo, in risposta ancora all'*horror vacui* e al gusto per il colore vivo, violento, barbarici».

⁴ SABAPVr, Catalogo, *Bardolino, San Zeno* (schedatore F. Pietropoli, 1976 dicembre 21).

⁵ Il rinnovamento della chiesa voluto da Luigi Priuli, abate commendatario di San Zeno Maggiore, è ricordato nella visita pastorale del 1738, trascritta in MOSCARDO, *San Zeno di Bardolino nei resoconti delle visite pastorali*, pp. 95-97. All'esterno, sulla testata del braccio sud del transetto, è graffita una tabella in cui è riportato che la chiesa venne «retavrata» nel 1697 (CROSATTI, *Bardolino*, p. 287). La situazione precedente al rinnovamento, invece, è ampiamente descritta nella visita pastorale del 1681: SALA, *L'oratorio di San Zeno*, pp. 53-54.

⁶ Piero Gazzola (*San Zeno di Bardolino*, p. 240) riporta che l'intonaco più recente è databile al XV secolo, che vi sono affreschi della fine del XIII secolo e che rimangono le tracce di una sinopia,

di San Zeno, seppure poco leggibili, hanno destato un certo interesse in sede critica⁷, principalmente per il loro intrinseco carattere di rarità; ciononostante, questo non ha portato a uno studio sistematico che consideri la qualità degli intonaci e la tecnica pittorica, l'iconografia e l'iconologia delle scene raffigurate. Gli affreschi trecenteschi, invece, sono a oggi inediti.

Con un ulteriore restauro nel 1991-1992, sotto la supervisione di Fabrizio Pietropoli, ispettore dell'allora Soprintendenza per i beni storico-artistici di Verona⁸, si è provveduto al consolidamento delle pitture, migliorandone la leggibilità con integrazioni neutre e a rigatino.

Le pitture altomedievali nel tiburio

Alla campagna altomedievale si riferiscono sicuramente i lacerti di intonaco dipinto nel tiburio, in controfacciata, nelle nicchie dei transetti e nell'abside (tranne un frammento in cui è raffigurato un volto femminile, di dubbia interpretazione). Nonostante la critica abbia variamente valutato ognuna di queste pitture dal punto di vista stilistico, in questa sede si tende a considerare il ciclo altomedievale di San Zeno di Bardolino come un progetto unitario, sebbene declinato in maniera diversa a seconda del registro di comunicazione, iconico o narrativo, e della mano che l'ha eseguito.

La volta a crociera del tiburio a pianta quadrata conserva resti di una decorazione aniconica a tralci vegetali blu e rossi su fondo giallo: lo schema è tratto dal repertorio figurativo tardoantico, ma si accosta alla produzione di codici miniati della corte carolingia di Carlo il Calvo (840-877)⁹. Sulle quattro pareti laterali doveva svilupparsi un programma coerente, del quale si identificano solo una *Crocifissione* e una composizione con due Evangelisti scriventi, su pareti contigue; le superfici opposte dovevano ospitare, invece, gli altri due

ritenuta fra i più remoti esempi di disegni preparatori ad affresco; queste valutazioni non trovano però una collocazione precisa sulle pareti. Si veda anche PIETROPOLI, *Verona*, p. 179, nota 10.

⁷ GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, pp. 241-243; BETTINI, *La pittura veneta*, pp. 45-48; ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 512-513; LORENZONI, *Le pitture caroline*, pp. 9-16; *Pitture murali restaurate*, pp. 31-35; LORENZONI, *Monumenti di età carolingia*, p. 72; LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, p. 163; *Pitture murali nelle chiese*, pp. 27-31; ZULIANI, *Bardolino*, pp. 78-80; SALA, *Chiese medievali del Garda*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, pp. 153-155; IBSEN, *La produzione artistica*, pp. 284-286; FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7. Da ultimo, Fabio Scirea cita soltanto il ciclo pittorico più antico, inserendolo cautamente entro i limiti del X secolo: SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. XXVIII.

⁸ ALLEGRETTI, *E sotto l'intonaco preziosi affreschi*, p. 16; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10.

⁹ IBSEN, *Lineamenti per un contesto*, p. 285.

Evangelisti e un quarto soggetto non ricostruibile, ma forse riferibile a un tema cristologico.

La *Crocifissione* si staglia sulla parete est del tiburio, ben visibile dal fedele che percorre la breve navata in direzione del presbiterio (fig. 1). L'impostazione scenica, secondo quanto si può ricostruire, segue uno schema tradizionale, con la croce al centro e per lo meno due figure nimbate ai lati sovrastate da altri elementi figurativi, che in questo caso possono essere a ragione interpretati come rappresentazioni allegoriche del Sole e della Luna, secondo una prassi iconografica attestata fin dai primi secoli cristiani¹⁰.

Delle figure dolenti ai piedi della croce si conserva solo la testa, rovinatissima, di un ipotetico san Giovanni, del quale resta solo il dettaglio di un occhio con tratti verdi e rossi su un fondo giallo ormai totalmente illeggibile; tuttavia, sembra di intuire che l'aureola che ne incornicia il volto fosse doppiamente profilata di bianco e rosso.

Anche il lato ovest del tiburio conserva lacerti di intonaco decorato non riconducibili a un soggetto definito: un oggetto rettangolare di colore giallo, mutilo nella parte superiore, sembra galleggiare su uno sfondo blu, orlato da una banda bianca all'estremità inferiore; sulla sua superficie si intravedono dei tratti di colore rosso, verde e bianco (alterato), per la maggior parte caduti. Non è possibile stabilire che cosa rappresenti, anche se sembra una stoffa preziosa con delle decorazioni che, nella parte bassa, si definiscono in un agglomerato di maglie romboidali; è improbabile, tuttavia, che si tratti della veste di un personaggio, a causa dell'aspetto rigido e dall'assenza dei piedi che ci si aspetterebbe di vedere spuntare dall'orlo inferiore.

È sensato pensare che la narrazione dell'intero tiburio seguisse un filo conduttore, ma si può solo ipotizzare quale scena dovesse essere rappresentata in questa sezione, la cui lettura è complicata dal significato da assegnare all'oggetto rettangolare giallo: se si opta per una narrazione cristologica, dato che nella parete opposta vi è la *Crocifissione*, qui si potrebbe trovare l'*Annunciazione* o la *Natività*, o un altro episodio della vita di Gesù; secondo un'ottica di corrispondenza tipologica propriamente medievale, invece, questa scena potrebbe rappresentare un episodio di olocausto dell'Antico Testamento

¹⁰ Alcuni esempi carolingi di *Crocifissioni* in pittura si trovano a Müstair, sebbene quasi totalmente lacunosi (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 168-169), e nella cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno, dove il confronto con l'affresco bardolinese sembra più stringente, anche per la presenza delle allegorie astrali (LOMARTIRE, *Le origini*, pp. 44-45, fig. 24). Per la falce lunare si può proporre un confronto con la personificazione della luna nell'*Ascensione* a San Giovanni di Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 183), mentre per una panoramica sulle pitture di San Vincenzo si veda anche VALENTE, *S. Vincenzo al Volturno*.

(come, ad esempio, il *Sacrificio di Isacco*), come prefigurazione del sacrificio di Cristo sulla croce¹¹.

L'Evangelista Luca allo scrittoio e una sinopia

Sulla parete sud, dove campeggia l'unica monofora di San Zeno ancora aperta, vi è la scena meglio leggibile di tutta la chiesa (fig. 2). In origine, dovevano essere raffigurati due Evangelisti nell'atto di scrivere: all'interno di una cinta muraria con merlatura di mattoni rossi, che prende avvio da una colonnina con capitello corinzieggiante e pulvino sulla destra, vi è san Luca seduto su uno scranno e intento alla scrittura – nella mano sinistra tiene il corno per l'inchiostro, nella destra un calamo ormai completamente abraso – davanti a un leggio con stelo tornito e peduncolato¹²; è vestito all'antica ed è identificabile grazie al suo animale-simbolo, il bue, rappresentato sopra la sua testa in forma di protome che tiene il libro chiuso tra le zampe. Al centro della parete la cinta muraria è interrotta a metà, proprio sotto la monofora, da un tetto conico o da una struttura a padiglione, che doveva costituire la terminazione superiore di un'altra struttura architettonica ora perduta.

La grande aureola del santo ha una forma non perfettamente circolare, è gialla e profilata con una doppia fascia rossa e bianca. Il personaggio è ritratto di tre quarti, con una calotta di capelli castani e la barba a punta, l'ovale allungato del viso è contornato con un segno nero, l'orecchio è appiattito e oblungo, il setto nasale e le arcate sopracciliari sono rese con tratti rossi e verdi sull'incarnato color ocre. La fisionomia è sottolineata infine da lumeggiature: la stessa banda di luce che ne percorre la fronte seguendo le curvature delle sopracciglia si ritrova nel Bambino in fasce rappresentato nella *Natività* dell'abside nord di San Zeno a Verona¹³.

Di fronte a san Luca si scorge un secondo scrittoio in *pendant*, sul quale è appoggiata una mano dalle dita affusolate che regge uno stilo, unica parte anatomica superstite di un secondo, anonimo, Evangelista. Sulla pergamena che sta scrivendo si leggono ancora le tracce vermiglie di alcuni caratteri capitali, disposti su tre righe: le uniche lettere sicuramente identificabili sono IS, alla

¹¹ Per un'introduzione al sistema tipologico medievale si veda GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 198-199; DEMUS, *Pittura murale romanica*.

¹² Il leggio-scrittoio ha una forma in linea con quelli raffigurati in molte miniature di epoca carolingia: per una panoramica generica sui manoscritti carolini si veda HUBER-PORCHER-VOLBACH, *L'Impero carolingio*, pp. 71-203.

¹³ FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7, fig. 10.

fine della seconda riga, e una lettura molto azzardata le potrebbe interpretare, tenendo conto delle labili tracce di altri grafemi, come appartenenti alla parola IOHANNIS. Si indicherebbe così la presenza di san Giovanni, ma l'assenza dell'animale-simbolo rende debole qualsiasi ipotesi.

Questa parete del tiburio è l'unica ad avere goduto di una più ampia attenzione in sede critica: poco dopo il rinvenimento degli affreschi nel 1959-1961, infatti, Sergio Bettini e Paolo Lino Zovatto già si rendevano conto dell'esistenza di affinità stilistiche tra questi e alcuni esempi di pittura carolingia, come quelli di San Salvatore di Brescia e ancor più di San Giovanni di Müstair¹⁴. Più recentemente, Fabrizio Pietropoli e Monica Ibsen hanno ribadito l'uniformità dell'*Evangelista Luca allo scrittoio* agli stilemi carolingi, come la forma del leggio pedunculato, la resa dei capitelli fogliati e delle membrature architettoniche¹⁵.

Sulla parete di fronte, a nord, i pochi brani di intonaco dipinto non permettono di confermare la raffigurazione della seconda coppia di evangelisti, tuttavia l'interesse è destato dalla presenza di una sinopia quasi sconosciuta¹⁶ (fig. 3). Sull'arriccio si intravedono molti segni di colore grigio scuro dislocati su un'area trasversale a circa metà dell'altezza della superficie parietale, ma l'unica traccia davvero apprezzabile risulta un volto maschile enfatizzato da una geometrica barba a punta, rivolto di tre quarti verso la parete est del tiburio; il suo corpo è appena accennato dalle spalle e ostenta davanti a sé un oggetto dal significato enigmatico, costituito da un fusto con forma vagamente conica, affiancato da due coppie di ali d'uccello o di fronde di palma. Posto che l'elemento raffigurato sia completo nelle sue parti, non si sono ancora rintracciati puntuali confronti per decifrarne la reale funzione: sembra un oggetto liturgico, forse un flabello o uno scettro¹⁷. Dietro la schiena del personaggio una serie di tratti curvilinei evoca, forse, una grossa ala d'angelo, in contrasto – dal punto di vista iconografico – con il carattere barbuto dello stesso.

¹⁴ BETTINI, *La pittura veneta*, pp. 46; ZOVATTO, *Arte altomedievale*, p. 513.

¹⁵ PIETROPOLI, *Verona*, pp. 154, 179 nota 10; IBSEN, *La produzione artistica*, pp. 284.

¹⁶ La sinopia, scoperta in occasione dei restauri di San Zeno di Bardolino degli anni 1959-1961, venne solo menzionata da Piero Gazzola (*San Zeno di Bardolino*, p. 242), ma senza specificarne la posizione né il tema iconografico.

¹⁷ Una labile similitudine si può rintracciare nella maniera di figurare le croci bicolori con rami di palma alla base e all'incrocio dei bracci, dipinte all'interno di due tombe a fossa di VIII secolo, rinvenute nella chiesa di San Pietro in Castello a Verona e ora distrutte (ma che conosciamo grazie ai rilievi di monsignor L. Vignola: LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 121-123), o nella nicchia meridionale del sacello di San Satiro a Milano (ARSLAN, *La pittura dalla conquista longobarda*, p. 661; SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. 101, fig. 45)

Il tema della scena dipinta, anche in relazione allo strato di affresco soprastante, non è ricostruibile: sebbene, come già detto, l'ipotesi più immediata sia che qui fossero rappresentati gli altri due evangelisti, è più sensato pensare che in questo caso specifico la sinopia fosse poco più che uno schizzo compendiaro della successiva stesura pittorica, una sorta di promemoria iconografico a uso delle maestranze attive nel cantiere altomedievale di San Zeno, o addirittura una superficie di prova in cui sperimentare nuove soluzioni compositive, poi coperte dalle stesure a buon fresco, come è stato stabilito per alcune sinopie di San Salvatore di Brescia¹⁸. La fisionomia del personaggio barbuto, seppur semplificata e acromatica, si rispecchia fedelmente nel volto di san Luca sulla parete opposta, confermando la contemporaneità tra le pitture del ciclo.

Il carattere di unitarietà stilistica di tutte le sezioni figurate nel tiburio è avvalorato anche dal medesimo sistema decorativo di cornici e bande colorate (a nastro, a foglie lanceolate, "a corda") posto a inquadrare le scene e dall'uso degli stessi colori, per i soggetti raffigurati e per i fondi dietro di essi (verdi o blu).

La controfacciata

La decorazione in controfacciata è estremamente frammentaria: il partito dipinto meglio conservato si trova sugli intradossi della monofora ora murata, posta appena al di sopra della trave lignea su cui si imposta la lunetta della parete (fig. 4). All'interno di una cornice a bande blu si dispongono in successione verticale quattro palmette/fiori per lato, alternativamente gialli e rosa/rossi su uno sfondo oca, ognuno costituito da cinque foglie/petali, la cui coppia inferiore ha le terminazioni a voluta. Si possono stabilire generici confronti di questo decoro fitomorfo con elementi di ornamento e di "riempimento" di scene più complesse, tratti dalla miniatura e dalle arti minori: un esempio è il Velo di Classe, ricamato attorno al 765 per coprire l'arca dei santi Fermo e Rustico nella chiesa di San Fermo a Verona, in cui degli elementi gigliati a cinque petali inquadrano i clipei con i busti dei vescovi veronesi¹⁹.

¹⁸ PERONI, *San Salvatore di Brescia*, pp. 61-80; BROGIOLO-GHEROLDI-IBSEN-MITCHELL, *Ulteriori ricerche*, p. 235; GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 103-104. Altri esempi di sinopie di età carolingia si trovano, per esempio, in San Benedetto di Malles (RASMO, *Arte carolingia*, pp. 28-33) e nel sottotetto di San Giovanni a Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 58-60).

¹⁹ ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 566-569; LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 103-106, figg. 2-3.

Non è possibile dire molto, invece, riguardo ai lacerti della lunetta, se non che si intravedono alcuni oggetti di colore giallo sul già citato fondale blu e verde, elemento a favore della contemporaneità della decorazione della contro-facciata con quella del tiburio. Un segmento di cornice dipinta sul margine superiore della lunetta merita tuttavia particolare attenzione: una fascia rossa con doppia fila di sei perle bianche, intervallate da gemme rettangolari – ne resta solo una visibile –, che riprende esattamente il motivo meglio conservato della lunetta absidale con l'*Ascensione di Cristo* e che non è da escludere fosse presente anche su altre pareti della chiesa.

Il tema della cornice a perline dipinte rimanda a modelli con perle vere – stoffe, coperte di codici, oreficerie – assai diffusi in ambito veneziano e quasi sempre di origine bizantina; è facilmente riscontrabile in pittura e miniatura in un arco di tempo molto vasto, almeno dall'VIII secolo fino all'avanzata epoca romanica: di conseguenza, non è un elemento discriminante per un'attribuzione cronologica²⁰. Le perle nel mondo bizantino erano una prerogativa unica dell'imperatore e nel mondo cristiano una simbologia cristologica²¹: il *Fisiologo*, un bestiario moralizzato stilato nei primi secoli cristiani, riporta chiaramente che la perla è la rappresentazione del Salvatore, generata tra le due valve dell'ostrica, ovvero l'Antico e il Nuovo Testamento²².

La cornice rossa a doppia perlinatura di San Zeno di Bardolino trova confronti, tra gli altri, nelle pitture del sacello carolingio di San Satiro a Milano²³ e

²⁰ LORENZONI, *La pittura medievale*, pp. 108-109. Anche Fabio Scirea (*Pittura ornamentale*, pp. XXVI-XXVII) afferma che la cornice con filo di perle è un tratto distintivo dell'Occidente medievale almeno dall'VIII secolo fino alla fine del XIII, e sarebbe una delle rare invenzioni formali proprie del medioevo, poiché non sembra derivare da un modello antico.

²¹ CASELLI, *Gioielli dipinti*, p. 319.

²² *Il Fisiologo*, pp. 80-81: «Quando i pescatori vanno in cerca della perla, la trovano con l'aiuto dell'agata. Legano infatti l'agata ad una solida cordicella e la fanno scendere nel mare: l'agata allora va dov'è la perla e vi si ferma e non si muove di lì, e subito i palombari individuano il luogo ove si trova l'agata e lasciandosi guidare dalla fune trovano la perla. E come si genera la perla? Ascolta: nel mare esiste una conchiglia detta ostrica; essa emerge dal mare nelle prime ore del mattino, e la conchiglia apre la bocca, assorbe la rugiada celeste e il raggio del sole e della luna e delle stelle, e con la luce degli astri superiori produce la perla. La conchiglia ha due valve, ove si trova la perla. L'agata è una figura di Giovanni: egli ci ha mostrato infatti la perla spirituale, dicendo: «Ecco l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo». Il mare rappresenta il mondo, e i palombari la schiera dei profeti; le due valve della conchiglia, invece, rappresentano il Vecchio e il Nuovo Testamento. Allo stesso modo, il sole e la luna e le stelle e la rugiada rappresentano lo Spirito Santo, che penetra nei due Testamenti, e la perla il Salvatore nostro Gesù Cristo: l'uomo che lo accoglie e vende tutti i propri averi, si procura la pietra preziosa».

²³ LOMARTIRE, *La pittura medievale*, pp. 47-89, p. 60 fig. 73.

in quelle di X secolo nell'abside di Santo Stefano a Verona²⁴, mentre il concetto delle finte gemme incastonate negli apparati di contorno è ampiamente utilizzato in epoca altomedievale, come ad esempio in San Giovanni di Müstair²⁵.

Lo stesso motivo perlinato e gemmato si ritrova sul margine della lunetta absidale e in orizzontale sulla parete meridionale dello stesso vano, confermando di nuovo una contemporaneità dei due partiti decorativi di Bardolino.

Le scene escatologiche del vano absidale

Nella lunetta dell'abside sembra essere rappresentata l'*Ascensione di Cristo*: due angeli, abbigliati con una tunica bianca e una toga color oca, sorreggono una mandorla che contiene una figura in piedi, vestita di rosso e con entrambe le mani alzate; lo stato conservativo è molto compromesso specialmente in corrispondenza della figura centrale (fig. 5). I volti e le mani degli esseri angelici, che poggiano i piedi su un terreno con accenni di vegetazione, sono attualmente di colore verde, frutto forse di un'alterazione chimica dei pigmenti, o forse costituiti da una base di verdaccio che ha perso le velature superficiali, le quali avrebbero dovuto definire il colore dell'incarnato: eppure, è sintomatico che in nessun punto della scena si sia conservata traccia di questa ipotetica finitura, come accade, invece, per i volti di san Luca e del personaggio nimbato nella scena della *Crocifissione*. In ogni caso, a un esame ravvicinato si distinguono ancora dei segni rossi che, insieme a quelli verde scuro che definiscono le parti del viso, vanno a sottolineare alcuni tratti fisionomici²⁶.

Le due figure reggimandorla mostrano un notevole dinamismo, sia nell'avvitamento del corpo secondo direttrici divergenti – le braccia protese verso il centro della lunetta, le teste e i piedi rivolti all'esterno –, sia nei lembi di veste gonfiati dal vento. Quest'ultimo risulta quasi un attributo speciale della natura eterea degli angeli in quanto *asomatoi*, esseri senza corpo²⁷.

Al momento della scoperta, tra il 1959 e il 1961, gli intonaci dipinti nell'abside di San Zeno di Bardolino erano impregnati di salnitro e indistinguibili dagli altri strati di preparazione; con molte cautele, l'allora ispettore Piero Gazzola li

²⁴ LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, p. 125, fig. 22.

²⁵ GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, *passim*.

²⁶ La zona sottostante al naso, la bocca, le guance, una piega del collo; l'uso simile di tratti rossi e verdi si ritrova anche nel presunto san Giovanni nella *Crocifissione* del tiburio.

²⁷ A questo proposito si veda KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina*, p. 118.

riferì all'XI secolo²⁸. Più recentemente, Giuliano Sala e Fabrizio Pietropoli si sono limitati a identificare la figura centrale come Gesù benedicente²⁹, mentre Monica Ibsen ha proposto un'alternativa che merita di essere per lo meno presa in considerazione: la mandorla non accoglierebbe Cristo, bensì la Vergine assunta. La studiosa ha rilevato come questo soggetto trovi pochi confronti nel patrimonio figurativo altomedievale; tuttavia, l'articolazione complessiva delle pitture dell'area presbiteriale richiama, a suo parere, quella di alcune immagini teofaniche di tradizione tardoantica e orientale, composte da una *Parusia* o *Ascensione* in alto e dal gruppo degli Apostoli con la Vergine orante al centro³⁰. In età paleocristiana Maria veniva spesso raffigurata nelle absidi al di sotto di una teofania, a indicare il dogma dell'Incarnazione, intimamente legato al sacramento della comunione che lì si celebrava³¹.

Sembra, tuttavia, poco probabile che la scena rappresenti la Vergine: il personaggio nella mandorla, infatti, si accorda di più con la figura del Salvatore, anche per la coerenza con un ideale ciclo cristologico, costituito dalla *Crocifissione* sulla parete est del tiburio e dalla presunta scena di *Parusia* sulla volta a botte dell'abside, di cui si parlerà poco oltre. La precisa declinazione iconografica della scena escatologica – teofania apocalittica, *Maiestas Domini*, *Ascensione*, *Cristo Giudice* –, però, non è circoscrivibile con sicurezza, sebbene si possa comunque stabilire un parallelo con la monumentale *Ascensione* al di sopra delle absidi di San Giovanni di Müstair: due angeli con lunghe vesti bianche sollevano allo stesso modo la mandorla con il Risorto, e questo gruppo circondato ai lati dagli apostoli, dalla Vergine e da altri angeli, si situa esattamente sopra l'abside centrale, nella cui calotta è rappresentato *Cristo Salvatore con i simboli degli Evangelisti e schiere di angeli*³².

²⁸ GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, p. 243.

²⁹ SALA, *Chiese medievali*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10.

³⁰ Tali immagini, di cui offrono un'utile testimonianza, ad esempio, i dipinti del monastero di Bawit in Egitto o le ampolle palestinesi, furono diffuse e tramandate attraverso la circolazione di codici miniati orientali in Occidente o le imitazioni dei cicli pittorici dei luoghi santi (IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285; si veda anche GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 80-81). In effetti, la figura nella mandorla di San Zeno è in posizione frontale e tiene entrambe le braccia alzate in atteggiamento orante, secondo l'iconografia bizantina della *Vergine Blachernitissa*: tale iconografia prende il nome dall'icona, ora distrutta, che si trovava nella chiesa delle Blacherne a Costantinopoli; la Vergine in preghiera si riscontra in molti luoghi sacri dell'Impero bizantino o legati alla sua influenza, il cui prototipo è da ricondursi alle figure di oranti dipinte in alcune catacombe romane. Per un quadro di riferimento, si veda *Mother of God*.

³¹ GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, pp. 137-138.

³² GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, pp. 181-187.

L'abside rettilinea di San Zeno di Bardolino è conclusa da una volta a botte, anch'essa affrescata: i pochi brani di intonaco superstiti permettono di immaginare un'ulteriore scena escatologica in connessione con il soggetto della lunetta, impostata su una grande mandorla ovale al centro, che si amplifica in fasce concentriche³³. All'interno si notano campiture di diversi colori non meglio identificabili: qui poteva essere rappresentato Cristo in trono, oppure il trono vuoto dell'*Etimasia*; probabilmente vi erano delle figure che la sostenevano, come fanno supporre dei frammenti con un motivo riconducibile a un'ala piumata d'angelo e al piede scalzo di un personaggio vestito all'antica, di cui si conserva solo il margine inferiore di un laticlavio e di una toga. Questa figura in movimento – lo conferma il lembo della tunica bianca ripiegato all'indietro, come mosso dal vento³⁴ – sembra camminare in direzione opposta alla lunetta absidale, ovvero verso la navata, anche se potrebbe semplicemente avere i piedi in due pose diverse (l'arto destro è completamente perduto)³⁵. Ricostruendo idealmente la dimensione del personaggio togato ci si accorge che la sua testa giunge quasi a sfiorare la mandorla della calotta, anzi si può azzardare che la stia sorreggendo: in questo caso la figura si identificherebbe in un angelo oppure, prevedendo la presenza del tetramorfo, nel simbolo appartenente a san Matteo, l'uomo.

Ai due lati dell'imbotte, dove questa si congiunge alla lunetta, si scorgono altre due piccole figure umane, questa volta nude: sebbene abbiano stati di conservazione diversi, entrambe sono sedute (quella a destra su una superficie rocciosa) rivolte verso la parete di fondo dell'abside, e reggono un'*hydria* rosata. La presenza delle anfore rimanda tradizionalmente a un'iconografia fluviale o marina, di genere maschile, accompagnata da un'allegoria femminile per la Terra, entrambe inserite in scene di *Maiestas Domini* come ordinatrici del

33 L'espedito di inserire un soggetto sacro o escatologico all'interno di un ovale o un cerchio a fasce concentriche, simboleggiante forse le sfere celesti, è frequente nella pittura e nella miniatura medievali: si veda, tra gli altri, la *Madonna Regina* al centro della pseudocupola della cripta di Epifanio a San Vincenzo al Volturno, degli anni Trenta del IX secolo, contornata da una banda blu e da una rossa: MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, p. 1113, tav. II fig. 3, tav. XIII fig. 23.

34 Si veda un espedito simile come indicatore di movimento nell'angelo dell'*Annuncio a Zaccaria* in Santa Sofia di Benevento e nella *Visione di Giovanni* nella seconda cupola del Tempietto di Seppannibale presso Fasano (Br): rispettivamente PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12; BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo*, p. 195, tav. XXVIIIb.

35 La forma e la grandezza del piede, molto simili a quelle degli angeli dell'*Ascensione*, suggeriscono l'uso di patroni nelle procedure esecutive del cantiere artistico di San Zeno.

Creato³⁶. Inoltre, il paesaggio paradisiaco in cui è spesso raffigurato il Salvatore assiso su un trono, circondato da santi e angeli, si configura in un giardino con quattro fiumi e una città fortificata³⁷.

Pertanto, in questa sede si ritiene che la volta absidale di San Zeno di Bardolino non dispiegasse un *Giudizio Universale*, come proposto da Giuliano Sala e da Fabrizio Pietropoli per la presenza delle figure di ignudi³⁸, bensì, come proposto da Monica Ibsen, la seconda venuta di Cristo, la *Parusia* in connessione diretta con l'*Ascensione di Cristo* raffigurata nella parete sottostante³⁹. La difficoltà di definire un soggetto iconografico è dettata anche dalla conformazione stessa di questa parte dell'edificio, frammentata in due superfici distinte (la lunetta absidale e la volta a botte): tale problema, infatti, in molte chiese altomedievali viene risolto in un'unica scena escatologica nel catino di forma sferica, come nel *Cristo Salvatore tra i simboli degli Evangelisti e schiere angeliche* dipinto nella calotta absidale maggiore di San Giovanni di Müstair, della prima metà del IX secolo⁴⁰.

L'*Ascensione di Cristo* e la *Parusia* mostrano una buona coerenza stilistica e cromatica con le pitture del tiburio e, per quel che se ne può desumere, con quelle della controfacciata (in particolare per la presenza della stessa cornice rossa perlinata e gemmata); è di conseguenza ragionevole pensare che appartengano tutte alla medesima campagna decorativa altomedievale.

La monofora absidale a scaglie bicrome

Sulla stessa parete di fondo dell'abside, in una posizione più ribassata rispetto all'*Ascensione*, si trova la grande monofora con intradossi fortemente strombati, inedita per quanto riguarda la sua decorazione pittorica⁴¹ (fig. 5). I lacerti superstiti permettono di ricostruire uno schema decorativo a file sovrapposte e

³⁶ Un'iconografia di questo tipo si trova nel Sacramentario di Metz, o di Carlo il Calvo (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1141, c. 6r): cfr. HUBERT-PORCHER-VOLBACH, *L'Impero carolingio*, pp. 154-155, fig. 142; ZANICHELLI, *I 'soggetti' dei libri liturgici*, p. 252.

³⁷ GRABAR, *Le vie dell'iconografia cristiana*, p. 121.

³⁸ SALA, *Chiese medievali*, p. 50; PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 10. Il *Giudizio Universale* è tra l'altro un soggetto figurativo tradizionalmente riservato alla controfacciata dell'edificio ecclesiastico.

³⁹ IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285.

⁴⁰ GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 187.

⁴¹ La monofora absidale è situata al di sotto della trave lignea su cui si imposta la lunetta della parete, a differenza della finestrella di controfacciata che si trova, invece, appena al di sopra dell'analoga trave.

sfalsate di scaglie bicrome: ognuna di queste è divisa in due parti, dipinte in tonalità successive dello stesso colore a indicare una sorta di gioco chiaroscuro che ne movimentava la superficie⁴². Le due serie di squame fanno ala attorno a una sorta di medaglione centrale profilato di blu, che doveva probabilmente contenere un'immagine simbolica, forse il *chrismon*⁴³.

Il motivo ornamentale della monofora absidale di San Zeno di Bardolino trova un puntuale confronto a Cimitile (Na), nei pannelli aniconici di un ambiente di V secolo⁴⁴: si tratta, infatti, di una scelta ornamentale largamente impiegata in età classica e tardoantica, ma che scomparve quasi del tutto dal repertorio degli artisti nell'alto medioevo⁴⁵. Le esigue testimonianze pittoriche altomedievali oggi conosciute sono presenti in particolar modo nei territori della *Langobardia minor*, a Santa Sofia di Benevento (ca. 758-787) e a San Vincenzo al Volturno (ca. 792-817)⁴⁶. Al di là della sua variante stilistica specifica, il tema pittorico della monofora di Bardolino si inserisce pienamente nel gusto decorativo a carattere geometrico e aniconico, ampiamente utilizzato

⁴² La definizione di tale motivo ornamentale, poco diffuso e di conseguenza poco trattato in sede critica, ha generato qualche dubbio di carattere lessicale: infatti, il termine "pelte", riferito a un modulo decorativo a mezzaluna, non è qui pienamente corretto; si è pertanto preferito sostituire le pelte con "scaglie" (o eventualmente "squame"), arricchite dalle locuzioni "bicrome" o "bitonali", a indicare la partizione delle stesse in due colori. Riferendosi a un motivo ornamentale simile, ma costituito da scaglie monocrome in tonalità successive, Fabio Scirea usa l'espressione «banda di pelte embricate (a policromia degradante)»: SCIREA, *Pittura ornamentale*, p. 166.

⁴³ Un suggerimento in tal senso può derivare da alcuni monogrammi scolpiti all'interno di ghirlande, le cui foglie in rilievo rimandano nella forma alle scaglie bitonali della monofora bardolinense; ne è un esempio il *chrismon* sul timpano sovrastante la nicchia absidale del tempio longobardo di Campello sul Clitunno (PACE, *Immanenza dell'antico*, p. 1129, tav. v fig. 6), oppure quello intagliato sulla splendida porta lignea di Sant'Ambrogio a Milano, della seconda metà del IX secolo (BERTELLI, *Lombardia*, p. 381 fig. 248, p. 387 cat. 396).

⁴⁴ Si tratta di un ambiente rinvenuto nell'area a ridosso tra la basilica di Santo Stefano e la navata sinistra della *Basilica Nova* di Cimitile: RAIMO, *La decorazione aniconica*, pp. 186, 399 fig. 219.

⁴⁵ In età tardoantica il motivo "a scaglie" si ritrova in soluzioni pittoriche e pavimentali, in *opus sectile* o a mosaico (si veda ad esempio, per la zona veronese, il riquadro musivo dell'ipogeo di Santa Maria in Stelle: LUSUARDI SIENA-FIORIO TEDONE-SANNAZZARO-MOTTA BROGGI, *Le tracce materiali*, pp. 146-147, fig. 41); fiori, tuttavia, in scultura già a partire dalla fine del V secolo, incisa o a rilievo su capitelli, lastre e sarcofagi (come quello paleocristiano del beato Rinaldo nella Cattedrale di Ravenna), oppure nella trama traforata di plutei e transenne.

⁴⁶ MITCHELL, *The display of script*, pp. 943-944, tav. XLIX figg. 71-72; MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, pp. 1106-1107, tav. VIII fig. 13; RAIMO, *La decorazione aniconica*, p. 186. Nei saggi appena citati John Mitchell definisce il motivo decorativo di San Vincenzo al Volturno come «an imbrication of parti-coloured overlapping rounded tiles/leaves», mentre Pasquale Raimo, riferendosi a quelli di Cimitile e di Benevento, usa l'espressione «pelte o scaglie sovrapposte cromaticamente bipartite».

nell'VIII-IX secolo in apparati decorativi di "contorno" a scene narrative: un esempio geograficamente prossimo si trova nell'intradosso della monofora nell'abside nord di San Zeno a Verona, scandito da pelte rosse e azzurre⁴⁷.

La nicchia sud del transetto: San Pietro in cattedra

Le pitture delle due nicchie speculari scavate nelle pareti est dei transetti (una sorta di absidole laterali ridotte al minimo), meritano di essere considerate insieme: nonostante le diversità stilistiche apparentemente incolmabili, presentano molti più tratti in comune rispetto a quelli che si notano a un primo sguardo. La nicchia a sud mostra la decorazione dipinta meglio conservata di tutta la chiesa, e anche quella che ha avuto una maggiore fortuna critica: raffigura un personaggio canuto vestito all'antica, tradizionalmente identificato con san Pietro, ieraticamente in piedi davanti a un fondale architettonico a *crustae* marmoree con semicatino a valva di conchiglia, desunto dall'arte paleocristiana (fig. 7).

L'esecuzione pittorica utilizza una gamma cromatica più vasta e luminosa rispetto agli altri affreschi altomedievali dell'edificio, evidenza che può essere il risultato sia di una precisa intenzione stilistica (diversità di mano o di registro), sia di uno stato conservativo migliore: la pellicola dipinta, anche nelle sue finiture più superficiali, è infatti sopravvissuta in gran parte fino a oggi, permettendo di apprezzare l'incredibile sensibilità nel modulare le ombre e, soprattutto, le luci⁴⁸. Malgrado lo scarto tra registro iconico e narrativo, il *San Pietro* bardolinese può essere accostato, per la fisionomia e il virtuosismo pit-

⁴⁷ FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 6. Nella *Langobardia maior* altri esempi di questo tipo sono i meandri prospettici sulle pareti di San Salvatore di Brescia (BROGIOLO-GHEROLDI-IBSEN-MITCHELL, *Ulteriori ricerche*, p. 235), le absidi di San Benedetto di Malles (RASMO, *Arte carolingia*, pp. 19-33), le pareti e le absidi di San Giovanni di Müstair (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*); nella *Langobardia minor*, i pannelli parietali della cripta "di Giosuè" a San Vincenzo al Volturno (MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno*, pp. 1101-1109; RAIMO, *La decorazione aniconica*, pp. 185-193, 399-401) e l'ornato centrale di una delle due cupole del tempio longobardo di Seppannibale a Fasano, in Puglia (RAIMO, *La decorazione aniconica*, p. 186; BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo in Puglia*, pp. 194-197, 399 fig. 217).

⁴⁸ Le lumeggiature, così rare negli affreschi altomedievali a causa della loro originaria stesura a secco, poi caduta, si sono conservate perché, probabilmente, sfruttano il cosiddetto "affioramento dell'acqua di calce richiamata": si tratta di una tecnica propriamente altomedievale che permetteva di riattivare il processo di carbonatazione della calce e di stendere il colore su un intonaco ancora umido, quindi più stabile, una volta asciugato, nel trattenere il pigmento. Su questo aspetto si veda GHEROLDI, *I rivestimenti aniconici*, pp. 279-282; GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 114-118.

torico nel movimentare le forme, al san Giuseppe ritratto nella *Natività* nell'abside nord di San Zeno a Verona: entrambi sfruttano in modo analogo la preparazione ocra per le ombre e definiscono «con rapide pennellate in rosso o in bianco le palpebre dei grandi occhi sbarrati, la cresta del naso o il corrugarsi della fronte. Prossimo è anche il modo di rendere le vibrazioni della superficie con una tessitura fitta di lumeggiature»⁴⁹.

Già Sergio Bettini evidenziava l'incredibile somiglianza dell'impostazione del *San Pietro in cattedra* con le miniature dei quattro Padri della Chiesa nel codice di Egino (e, fisionomicamente, in particolare con quella di Leone Magno), redatto per conto dell'omonimo vescovo veronese prima del suo ritiro nell'abbazia di Reichenau nel 799⁵⁰. Inoltre, pur rilevando un generico influsso bizantino, o meglio "protobizantino", e delle vaghe somiglianze con gli affreschi di Santa Maria in Valle di Cividale e di San Salvatore di Brescia, Bettini sosteneva che il personaggio della nicchia «è prova del modo e del grado linguistici della pittura propriamente veronese agli albori del secolo IX»⁵¹.

Che il frescante di San Zeno abbia preso a modello un libro miniato sembra un dato incontrovertibile, ma Giovanni Lorenzoni preferisce guardare a quelli usciti dalla scuola palatina di Carlo Magno⁵², mentre per Maria Teresa Cuppini non si possono trovare oggettive somiglianze con quelli appena citati: piuttosto, la *gravitas* del santo di Bardolino partecipa, a suo parere, al medesimo sentire della Prima Bibbia di Carlo il Calvo, illustrata nello *scriptorium* di San Martino di Tours attorno agli anni 845-851⁵³.

Una prassi esecutiva affine a quella utilizzata nel *San Pietro* per rendere i panneggi con pesanti e nette pennellate di qualche tono più scuro – in questo caso blu –, che sembrano scavare lunghi solchi nella superficie della stoffa, si ritrova ancora nella *Langobardia minor*: ad esempio, nell'angelo dell'*Annun-*

49 FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 7, figg. 8-9. L'esecuzione della *Natività* dell'abside settentrionale di San Zeno Maggiore è stata circoscritta da Tiziana Franco, che ne ha rilevato per la prima volta l'appartenenza alla fase decorativa carolingia, durante il lungo episcopato di Ratoldo, tra l'803 e l'840 (*ivi*, p. 92).

50 BETTINI, *La pittura veneta*, p. 47. Il cosiddetto codice di Egino è conservato a Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. Phill. 1676: per un approfondimento si rimanda a ZOVATTO, *Arte altomedievale*, pp. 560-566; PIETROPOLI, *Verona*, p. 153.

51 BETTINI, *La pittura veneta*, p. 48.

52 LORENZONI, *Le pitture carolingie di S. Zeno di Bardolino*, p. 13.

53 *Pitture murali restaurate*, p. 34. La Prima Bibbia di Carlo il Calvo è conservata a Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 1.

cio a Zaccaria in Santa Sofia di Benevento⁵⁴ e nel *Martirio di santo Stefano* nella cripta di Epifanio, a San Vincenzo al Volturno⁵⁵.

L'apostolo di Bardolino è raffigurato in piedi, ma si intuisce che la gamba destra è leggermente piegata rispetto all'altra; la coscia, infatti, è messa in risalto dalle pieghe della veste e dall'addensarsi delle ombre nella zona inguinale: una simile modalità di evidenziare e isolare le parti anatomiche si riscontra anche, tra gli altri, nella *Visione di Giovanni* nella seconda cupola del Tempietto di Seppannibale presso Fasano⁵⁶, di nuovo in Santa Sofia di Benevento⁵⁷ e, a Verona, nel corteo delle *Vergini savie e stolte*, appartenente al secondo strato carolingio nell'abside nord della basilica di San Zeno e affine, nell'esecuzione della figura umana, ai personaggi ritratti nel codice di Egino⁵⁸. Anche se non è possibile stabilire una serrata datazione per il *San Pietro in cattedra* di Bardolino, appare tuttavia legittimo ascriverlo alla felice congiuntura culturale carolingia tra la fine dell'VIII e la prima metà del IX secolo, che a Verona, città permeata da un ingombrante retaggio tardoantico e per la quale la corte franca mostrò sempre particolare interesse, conserva diverse testimonianze pittoriche di carattere omogeneo.

La nicchia nord del transetto: la Madonna in trono

La nicchia in *pendant*, nel braccio settentrionale del transetto, è stata mutilata dall'apertura di una porta alla fine del XVII secolo, ma conserva ancora parte della decorazione altomedievale raffigurante la *Madonna in trono*, cui si sovrappone una stesura di intonaco trecentesco con soggetto simile a creare un curioso palinsesto pittorico (fig. 8). Dello strato più antico restano la testa velata con aureola, parti della veste rossa/marrone, di una struttura a *crustae* marmoree (forse un trono o un fondale architettonico) e di un capitello fogliato. Colpisce l'estrema semplificazione somatica e coloristica del volto della Vergine, così diverso dagli altri ritratti nella chiesa e al limite dell'astrattismo: sulla base biancastra, corpose pennellate verdi delineano le parti del volto in ombra, in contrappunto con tratti più sottili di colore rosso che definiscono le palpebre e il setto nasale. Un'analogia modalità di dipingere i volti, con la giu-

⁵⁴ PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12.

⁵⁵ FONSECA, *Langobardia minore e Longobardi nell'Italia meridionale*, p. 69 fig. 94.

⁵⁶ BERTELLI-ATTOLICO, *L'VIII secolo in Puglia*, p. 195, tav. XXVIIIb.

⁵⁷ PACE, *Immanenza dell'antico*, tav. VIII fig. 12.

⁵⁸ FRANCO, *Un'addenda carolingia*, p. 8 figg. 11-13.

stapposizione di larghe pennellate sulla base di tre colori (bianco/rosa, verde, rosso), si riscontra effettivamente in pieno periodo ottoniano, come dimostra il primo strato di pitture nel sacello di San Michele presso i Santi Nazaro e Celso di Verona, datato sicuramente al 996⁵⁹.

La tecnica di rendere i volti tramite l'uso di tocchi verdi e rossi è ampiamente utilizzata anche nella precedente età carolingia, ma essi servivano a modulare, in modo più naturalistico, il chiaroscuro al di sotto o al di sopra dell'incarnato, completato infine da lumeggiature superficiali⁶⁰. Vincenzo Gheroldi descrive dettagliatamente questo secondo procedimento, riferito alle pitture di tarda età longobarda conservate nella basilica di San Salvatore a Brescia: dopo la compressione preliminare dell'intonaco stanco per richiamare l'acqua di calce, veniva stesa una preparazione generale di ocre gialla, sulla quale si tracciavano i particolari preliminari con l'ocra rosso-bruna; si aggiungevano le ombre con la terra verde, si eseguivano poi i profili anatomici rosso-bruni e si completava con lumeggiature bianche, con passaggi prima più liquidi e, quindi, più a corpo⁶¹.

Sembra, invece, che nella *Madonna* bardolinense, così come nel *San Pietro in cattedra*, sia stata usata una tecnica leggermente diversa, «che si avvale di molte sovrapposizioni di velature, dove il verde è usato più per effetti di trasparenza sotto gli incarnati che per la definizione diretta delle ombre, una tecnica che prevedeva che il pittore continuasse a lavorare sulla superficie dell'intonaco anche a distanza di molti giorni dalle prime stesure del colore: ne

⁵⁹ Piero Gazzola inizialmente assegnò la *Madonna in trono* di Bardolino, e il suo *pendant* del braccio sud, al x secolo (sebbene nello stesso testo si contraddica proponendo anche una datazione alla fine del Duecento), a causa di una presunta relazione proprio con le pitture più antiche dei Santi Nazaro e Celso; in particolare «nella schematizzazione dei volti, rilevati da un plasticismo cuoioso, affidato esclusivamente al colore compatto, scelto nei toni del nero, del giallo, del rosso, del bianco, del verde» (GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, pp. 241-243). Tuttavia, il confronto sembra essere stabilito su base puramente stilistica e non si intende per questo affermare che i due cicli pittorici siano necessariamente coevi, anche perché lo strato decorativo più antico del sacello di San Michele è sicuramente datato al 996, una data inaccettabilmente troppo tarda per far parte della stessa temperie culturale delle pitture di Bardolino: lo stesso studioso, infatti, fa notare come l'intonaco di queste ultime sia contemporaneo alla costruzione della chiesa e come questa fosse interamente decorata già dall'origine (*ibidem*).

⁶⁰ A San Giovanni di Müstair, per esempio, è stato usato uno pseudoverdaccio per le zone d'ombra, al quale furono sovrapposti i cosiddetti colori locali (GOLL-EXNER-HIRSCH, *Müstair*, p. 61). Altre testimonianze di questo tipo, ma con il verde sovrapposto all'incarnato color ocra, si riscontrano, tra gli altri, a San Salvatore di Brescia (IBSEN, *Sistemi decorativi*, pp. 162-163) e nel Tempietto Longobardo di Cividale del Friuli (GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, pp. 113-118, in particolare figg. 28-29).

⁶¹ GHEROLDI, *Evidenze tecniche*, p. 118.

risulta una materia assai più fragile, che ci è stata conservata in piccola parte e che nei casi migliori ci permette di valutare quanto ricca dovesse essere in origine, mentre in qualche caso è scomparsa»⁶². A sostegno di tale ipotesi vi sarebbero le tracce rosate sparse sul viso della Vergine che, tuttavia, potrebbero riferirsi certamente a una finitura a secco, ma anche a un'integrazione delle lacune operata durante l'ultimo restauro. Infatti, confrontando i volti di Maria e Pietro, apparentemente così diversi, ci si accorge che la distribuzione dei volumi e delle ombre è la medesima (si noti, ad esempio, la simile piega sulla fronte in entrambe le figure); pertanto si può avanzare l'ipotesi che questa differente percezione sia dovuta esclusivamente alla caduta degli strati superficiali dell'incarnato della Vergine, che ne hanno alterato la resa finale.

Ammettendo la possibilità di un'oggettiva differenza *ab origine* nell'esecuzione del *San Pietro*, che indubbiamente spicca per qualità tecnica e stilistica sulle altre pitture della chiesa, è altresì plausibile che essa sia da ricondurre più a una diversità di mano all'interno della bottega che a campagne decorative successive⁶³. Peraltro sarebbe difficile stabilire, allo stato attuale, se l'apostolo in cattedra sia precedente o successivo al resto del ciclo murale di San Zeno: tutto porta a credere che l'eventuale sequenza delle fasi pittoriche sia stata molto ravvicinata, collocabile entro i limiti della prima metà del IX secolo.

A vantaggio della contemporaneità di realizzazione tra le due edicole del transetto si possono citare, oltre al fatto che gli intonaci sono stesi direttamente sul muro senza strati intermedi (quindi in coincidenza con la costruzione della fabbrica), la simile impostazione scenica e la medesima sensibilità nel restituire le venature del marmo; infine, la resa dei capitelli fogliati ai margini di entrambe le nicchie, analoghi a quello visibile nella scena del tiburio con l'*Evangelista Luca allo scrittoio*, apporta un ulteriore elemento a favore di un progetto unitario per la decorazione altomedievale di San Zeno di Bardolino.

⁶² LOMARTIRE, *La pittura medievale in Lombardia*, p. 68, anche se questo caso specifico è riferito ad affreschi lombardi dell'XI secolo.

⁶³ Già Sergio Bettini (*La pittura veneta*, p. 46) avanzava questa proposta. Occorre anche sottolineare che il (pre)concetto di "simmetria", riferito in questo caso all'ideale equivalenza iconografica e qualitativa che ci si aspetterebbe di trovare tra gli affreschi delle due nicchie (se contemporanei), è più adatto all'uomo del XXI secolo che non all'artista medievale, il quale cercava di dare significato ad altri tipi di corrispondenze.

Le pitture trecentesche e un graffito inedito

Le pareti della chiesa conservano tracce di almeno un'altra campagna pittorica, risalente per lo più al XIV secolo: alcune fonti riportano la presenza di una fase intermedia, forse di XIII secolo, tuttavia non adeguatamente documentata⁶⁴. Gli affreschi trecenteschi, inediti⁶⁵, si trovano sulla parete est del transetto settentrionale, appena al di sotto dell'imposta della volta a botte, e nella nicchia del transetto nord (in secondo strato).

In quest'ultima si conserva parte di un Gesù Bambino con tunichetta rosa, sorretto da una mano, accanto a un santo non identificato – di cui rimangono il busto, le mani e la testa rivolta verso il centro della parete – rappresentato in scala minore a destra dell'edicola (fig. 8). Il soggetto, una *Madonna col Bambino*, riprende con buona probabilità quello altomedievale sottostante, ma, se il corpo del bimbo è reso con un evidente stile trecentesco (forse riconducibile all'ambito di Giacomo da Riva, attorno agli anni Settanta-Ottanta del secolo), la figura del santo desta molte perplessità, soprattutto per l'aspetto di "non finito" che lo caratterizza: l'idea che ne scaturisce è che sia stato aggiunto in un secondo momento a un progetto pittorico già concluso o, per lo meno, che sia stato pesantemente ridipinto in epoca moderna⁶⁶.

Anche nella nicchia opposta, nel braccio sud del transetto, è testimoniato uno strato successivo al *San Pietro* altomedievale: una fotografia scattata durante il restauro del 1991 mostra un piccolo frammento di intonaco decorato che andava a coprire il piede destro dell'apostolo, poi rimosso⁶⁷. A logica, anche in questa edicola doveva essere reiterato il soggetto più antico, pertinente forse alla medesima campagna trecentesca della *Madonna col Bambino*, ma qualsiasi conclusione al riguardo sarebbe totalmente arbitraria.

Sulla parete al di sopra della nicchia nord è rappresentata una *Teoria di santi* molto frammentaria. Le cinque figure, di cui una completamente perduta, si trovano in piedi contro uno sfondo verde – forse blu in origine – sotto ar-

⁶⁴ SABAPVr, Catalogo, *Bardolino, San Zeno* (schedatore F. Pietropoli, 1976 dicembre 21). A questa fase intermedia apparterebbero il velario nel transetto meridionale e il volto femminile sulla parete di fondo dell'abside.

⁶⁵ Per una sintetica catalogazione, con bibliografia precedente, delle pitture della seconda metà del XIV secolo sulla sponda orientale del lago di Garda e nell'entroterra gardesano si rimanda a PICCOLI, *Altichiero*, pp. 193-198; per una panoramica più ampia, sebbene San Zeno di Bardolino non sia presa in considerazione, si veda anche TUROLLA, *La pittura del Trecento*.

⁶⁶ Si confermerebbe così in parte l'affermazione di Gazzola che, al momento della scoperta degli affreschi nel 1959-1961, datava gli intonaci più recenti di San Zeno di Bardolino al XV secolo (GAZZOLA, *San Zeno di Bardolino*, p. 240).

⁶⁷ SABAPVr, Archivio Fotografico, *Bardolino, San Zeno*, neg. 36959.

cate ogivali e sono tutte abbigliate in modo diverso, ma non recano attributi sufficientemente chiari per il loro riconoscimento; il sistema cromatico è basato su pochi colori fondamentali giustapposti e sapientemente alternati (bianco, rosso, verde scuro, giallo, oltre al rosa degli incarnati). I caratteri stilistici si accordano in parte, seppur con molti arcaismi, con la pittura veronese del secondo e del terzo quarto del Trecento, vicina al cosiddetto Maestro di San Giorgetto⁶⁸; la fisionomia dell'ultima santa a destra, invece, trova un confronto abbastanza puntuale nella *santa Dorotea* dipinta in San Zeno a Verona, probabilmente della metà del XIV secolo, che Evelyn Sandberg Vavalà attribuiva a una fase tarda del Secondo Maestro di San Zeno⁶⁹ (fig. 6).

Altri lacerti d'affresco sono variamente dislocati sulle pareti di San Zeno di Bardolino, soprattutto nel transetto, non chiaramente riferibili a una o all'altra campagna decorativa. Tuttavia, i resti dei velari dipinti attorno alle porte tamponate nei due bracci del transetto, sembrerebbero compatibili con la fase trecentesca, anche per l'uso delle medesime cornici rosse che organizzano la superficie.

Un *velarium* è un ornato pittorico *trompe-l'oeil* che finge un tendaggio a rivestimento della fascia inferiore di parete di abside o di navata; si tratta di un modo economico, duraturo e spettacolare per "arredare" le pareti, in quanto le stoffe reali erano comunque più costose⁷⁰. I velari erano presenti, assieme a sfondi paesaggistici in architetture prospettiche e tarsie marmoree dipinte, nelle decorazioni degli ambienti soprattutto privati di età romana, e rientrarono in Occidente, dopo che la pratica si era conservata a Bisanzio, per il tramite dei pittori greci introdotti a Roma da Giovanni VII (705-707), i quali li impiegarono negli spazi sacri; a questa origine si aggiunse la successiva larga fortuna dovuta alla ricchezza e autonomia della tematica iconografica che essi poterono introdurre nel contesto liturgico⁷¹. D'altro canto, l'espedito di dipingere drappi preziosi nelle zone basamentali delle pareti ecclesiastiche ebbe una lunga durata e divenne pressoché la norma in epoca romanica in tutta l'area

⁶⁸ COZZI, *Verona*, pp. 333-334, p. 347 figg. 443-444, p. 349 figg. 446; BREZZONI, *Per la pittura veronese*, pp. 99-100, figg. 9-12.

⁶⁹ SANDBERG VAVALÀ, *La pittura veronese*, pp. 81-83, fig. 24. Tuttavia, la notevole maturità stilistica del volto della santa porterebbe a ipotizzare un intervento di età moderna sull'affresco, non meglio documentabile.

⁷⁰ Potevano simulare semplici teli bianchi drappeggiati (sacello delle Sante Teuteria e Tosca a Verona) o impreziositi da bordure dorate (San Zeno Maggiore), oppure veri e propri tendaggi con scene figurate: DAVANZO POLI, *Stoffe e pittura*, p. 299.

⁷¹ FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, p. 255.

dell'Italia nordorientale⁷²; perciò non è possibile stabilire la datazione di quelli di San Zeno di Bardolino solo attraverso l'analisi stilistica dei pochi resti visibili.

L'unico aspetto che merita di essere considerato è che l'intonaco dipinto sulle pareti occidentali, sia del braccio nord che del braccio sud del transetto, si sovrappone agli stipiti delle piccole porte ora murate – implicando quindi una precedenza dell'apertura rispetto alla decorazione –, ma non intacca l'area del tamponamento, che sembra quindi successivo alla stesura dell'intonaco. Più semplicemente, la fase pittorica dei velari si situa, in base alla stratigrafia relativa, tra l'apertura degli ingressi nei muri preesistenti e la loro nuova obliterazione; non si può assegnare una cronologia assoluta a questi due interventi, sebbene si possa ipotizzare che il primo sia avvenuto nel XIV secolo, in un'epoca cioè precedente o concomitante alla campagna decorativa trecentesca, mentre l'operazione di nuova chiusura, seguita poi dallo scialbo sistematico dell'interno della chiesa, sia da riferirsi al restauro del 1697⁷³.

L'intonaco color ocra, che ricopre lo stipite sinistro della porta meridionale murata, è interessato da un disegno graffito, prodotto intenzionalmente e inedito: l'iconografia, molto schematica, non è di chiaro significato, ma con estrema cautela si può ipotizzare che rappresenti un'imbarcazione a remi con fondo piatto su una superficie acquatica increspata dalle onde. Oltre ad affermare che, per questioni di stratigrafia relativa, il graffito è posteriore all'affresco con il velario, non vi sono appigli per la sua datazione, salvo rintracciare eventuali, insperati, confronti iconografici.

Conclusioni

In considerazione delle valutazioni e delle ipotesi sopra discusse, si può a conclusione tentare di rispondere alla domanda sottesa a questa ricerca: la fondazione e la decorazione di San Zeno di Bardolino sono davvero riconducibili all'807, come tramandato dalla tradizione che vorrebbe la chiesa donata da Pipino re d'Italia al monastero di San Zeno Maggiore?

⁷² Per una panoramica sul velario in Veneto e le sue funzioni si veda PIETRIBIASI, *Il velario dipinto*, pp. 71-138. Un caso emblematico è sicuramente il velario altomedievale della vicina chiesa di San Severo a Bardolino, che tuttavia non presenta alcuna affinità con quello di San Zeno: PIETROPOLI, *Verona*, p. 179 nota 8; PIETRIBIASI, *Il velario dipinto*, p. 75.

⁷³ Sulle fonti che citano la situazione prima e dopo il restauro del 1697-1699 si rimanda *supra* alla nota 5.

Si è dedotto che la prima fase decorativa della cappella è contemporanea alla sua costruzione, o di poco posteriore: un progetto unitario aveva previsto la stesura di due immagini devozionali nelle nicchie laterali e di un ciclo cristologico che investiva sicuramente il tiburio e l'abside, a cui si aggiungevano, forse, la controfacciata e altre figurazioni perdute. Tale campagna pittorica, di qualità molto alta (per quel che si può intuire prendendo a riferimento il *San Pietro in cattedra*) era accompagnata da un altrettanto raffinato interesse per i materiali preziosi e per i rilievi scultorei delle colonne e dei plutei ora frammentari, sebbene il virtuosismo tecnico di questi ultimi risulti visibilmente meno sostenuto rispetto a quello dei capitelli e dei pulvini. L'architettura e gli apparati decorativi di San Zeno guardano indubbiamente all'antico: questo aspetto era già stato ampiamente messo in luce da studiosi come Bettini, Lorenzoni, Cuppini, Pietropoli, i quali, chiaramente condizionati dalla tradizione della donazione pipiniana, proposero una lettura delle pitture nell'alveo della rinascenza carolingia sul substrato tardoromano, quindi di gusto propriamente occidentale, in un periodo compreso tra la fine dell'VIII e gli albori del IX secolo⁷⁴. All'opposto, Monica Ibsen riteneva gli affreschi, in particolare nelle figurazioni absidali, percorsi da un fortissimo influsso bizantino e da un sorprendente recupero di modelli antichi, mediati con buona probabilità da codici; situava quindi cautamente il complesso a ridosso della metà del IX secolo, anche se non escludeva un ulteriore slittamento verso il X, suggerito da tanti, controversi indizi documentari⁷⁵.

Il presente studio rileva come le pitture altomedievali di Bardolino non trovino puntuali confronti con altri cicli decorativi, ma mostrino notevoli analogie stilistiche e tecniche con molte pitture che, seppure nelle differenti declinazioni, connettono l'Italia settentrionale e l'arco alpino (San Salvatore di Brescia, Tempietto di Cividale del Friuli, San Benedetto di Malles, San Giovanni di Müstair) alla *Langobardia minor* (Tempietto di Campello sul Clitumno, Santa Sofia di Benevento, cripte di Giosuè e di Epifanio a San Vincenzo al Volturno) all'interno del medesimo orizzonte figurativo⁷⁶. Sono riscontrabili anche molte affinità stilistiche, malgrado lo scarto tra registro iconico e narrativo, con gli affreschi dei due strati carolingi nell'abside nord di San Zeno a Verona, a con-

⁷⁴ BETTINI, *La pittura veneta*, p. 48; LORENZONI, *Le pitture caroline*, p. 16; *Pitture murali restaurate*, p. 33; PIETROPOLI, *Verona*, pp. 154-155.

⁷⁵ IBSEN, *La produzione artistica*, p. 285.

⁷⁶ Quella che Hans Belting chiama «italienische Frage»: BELTING, *Probleme der Kunstgeschichte Italiens*, pp. 94-143, citato in PACE, *Immanenza dell'antico*, p. 1137.

ferma di una produzione artistica in ambito veronese sorprendentemente omogenea.

Si ritiene pertanto che la prima fase pittorica di San Zeno di Bardolino, e di conseguenza anche la fondazione dell'edificio con l'intera produzione scultorea, sia da collocarsi entro la metà del IX secolo, forse nel secondo quarto: si esclude, quindi, una fondazione pipiniana (la cui notizia è stata verosimilmente interpolata nei secoli successivi a vantaggio del monastero veronese), ma si ribadisce la presenza di una committenza molto alta, in grado di avere maestranze aggiornate sui modelli antichi e disponibilità di preziosi materiali di reimpiego, nella cornice del fervore artistico e culturale, propriamente occidentale, dell'età carolingia: tuttavia, resta ancora da capire per chi, in quel contesto, fosse stata eretta una chiesa di tale pregio e perché, a fronte di una notevole qualità esecutiva nelle pitture e nei rilievi di capitelli e pulvini, si noti un evidente scarto, qualitativamente meno sostenuto, nel gruppo scultoreo delle lastre liturgiche.

Il primo ciclo pittorico della chiesa fu poi coperto o integrato da una più limitata campagna decorativa trecentesca (forse preceduta da una o più fasi intermedie, non documentabili), in concomitanza della quale furono, probabilmente, aperte le porte minori nei bracci del transetto.

Bibliografia

- ALLEGRETTI D., *E sotto l'intonaco preziosi affreschi*, «L'Arena», 18 aprile 1991
- ARSLAN E., *La pittura dalla conquista longobarda al Mille*, in *Storia di Milano*, II, *Dall'invasione dei barbari all'apogeo del governo vescovile (493-1002)*, Milano 1954, pp. 623-661
- BELTING H., *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, «Frühmittelalterliche Studien», I (1967), pp. 94-143
- BERTELLI C., *Lombardia*, in *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. Bertelli e G.P. Brogiolo, Milano 2000, pp. 374-389
- BERTELLI G. – ATTOLICO A., *L'VIII secolo in Puglia: un secolo contraddittorio*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli 4-7 dicembre 2008, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 194-203
- BETTINI S., *La pittura veneta dalle origini al Duecento*, dispense universitarie, Università degli Studi di Padova, a.a. 1963-1964
- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771
- BRENZONI C.G., *Per la pittura veronese di metà Trecento: un filiato del Secondo Maestro di San Zeno*, «Arte Cristiana», s. CI, DCCCLXXV (marzo-aprile 2013), pp. 99-108
- BROGIOLO G.P. – GHEROLDI V. – IBSEN M. – MITCHELL J., *Ulteriori ricerche sul San Salvatore di Brescia*, «Hortus Artium Medievalium», XVI (2010), pp. 219-242
- CANOBBIO A., *Historia di Verona*, in Biblioteca Civica di Verona, ms. 1968
- CASELLI L., *Gioielli dipinti, gioielli e dipinti*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 309-306
- COZZI E., *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 303-379
- CROSATTI G., *Bardolino*, Verona 1902
- DAVANZO POLI D., *Stoffe e pittura: dalle origini al secolo XIII*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 293-308
- DEMUS O., *Pittura murale romanica*, Milano 1969
- FONSECA C.D., *Langobardia minore e Longobardi nell'Italia meridionale*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 127-184
- FOSSALUZZA G., *Pittura architettonico-decorativa*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 245-282
- FRANCO T., *Un'addenda carolingia: le pitture dell'abside nord di San Zeno a Verona*, «Nuovi Studi», XV (2010), pp. 5-11
- GAZZOLA P., *San Zeno di Bardolino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Marinelli e F. M. Aliberti, Roma 1961, I, pp. 237-246
- GHEROLDI V., *I rivestimenti aniconici e i dipinti murali dell'abside est della chiesa di S. Maria foris portas*, in *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, a cura di P.M. De Marchi, Mantova 2013, pp. 255-291
- GHEROLDI V., *Evidenze tecniche e rapporti stratigrafici per la cronologia del sistema decorativo della basilica di San Salvatore II*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Mantova 2014, pp. 97-119
- GOLL J. – EXNER M. – HIRSCH S., *Müstair. Le pitture medievali parietali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair 2007
- GRABAR A., *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, a cura di M. della Valle, Milano 2011³
- HUBERT J. – PORCHER J. – VOLBACH W.F., *L'Impero carolingio*, Milano 1968
- KITZINGER E., *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano 2004

- IBSEN M., *La produzione artistica*, in *Archeologia a Garda e nel suo territorio (1998-2003)*, a cura di G.P. Brogiolo, M. Ibsen e C. Malaguti, Firenze 2006, 257-366
- IBSEN M., *Lineamenti per un contesto: territorio, strutture istituzionali, insediamento*, in *Archeologia a Garda e nel suo territorio (1998-2003)*, a cura di G.P. Brogiolo, M. Ibsen e C. Malaguti, Firenze 2006, pp. 227-256
- IBSEN M., *Sistemi decorativi per la basilica di Ansa e Desiderio*, in *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore-Santa Giulia di Brescia*, a cura di G.P. Brogiolo e F. Morandini, Mantova 2014, pp. 141-167
- Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 2002⁵
- LOMARTIRE S., *La pittura medievale in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 47-89
- LOMARTIRE S., *Le origini. L'Altomedioevo*, in *La pittura italiana*, a cura di C. Pirovano, I, Milano 2000, pp. 17-51
- LORENZONI G., *Le pitture caroline di San Zeno Bardolino*, «Arte Veneta», XIX (1965), pp. 9-16
- LORENZONI G., *Monumenti di età carolingia: Aquileia, Cividale, Malles, Münster*, Padova 1974
- LORENZONI G., *La pittura medievale nel Veneto*, in *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 105-112
- LUSUARDI SIENA S. – FIORIO TEDONE C. – SANNAZZARO M. – MOTTA BROGGI M., *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in *Il Veneto nel medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, a cura di A. Castagnetti e G. M. Varanini, II, Verona 1989, pp. 87-328
- MITCHELL J., *The display of script and the uses of painting of Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, XLI Settimana di studio del CISAM, Spoleto 15-21 aprile 1993, Spoleto 1994, pp. 887-954
- MITCHELL J., *San Vincenzo al Volturno: the archaeology of the arts and magic at an early medieval monastery*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento*, atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 20-23 ottobre 2002-Benevento 24-27 ottobre 2002, Spoleto 2003, pp. 1099-1124
- MOSCARDO F., *San Zeno di Bardolino nei resoconti delle visite pastorali: nuovi spunti di ricerca*, «Annuario Storico Zenoniano», 2011, pp. 85-98
- MOSCARDO F., *San Zeno di Bardolino: contesto, storia, apparati decorativi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, corso di laurea magistrale in Discipline Artistiche e Archeologiche, relatore T. Franco, a.a. 2014-2015
- MOSCARDO L., *Historia di Verona*, Verona 1668
- Mother of God: representation of the Virgin in Byzantine art*, edited by M. Vassilaki, Milano 2000
- PACE V., *Immanenza dell'antico, congiunzioni romane e traiettorie europee: aspetti dell'arte longobarda in Umbria e in Campania*, in *I longobardi dei ducati di Spoleto e Benevento: atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, atti del Convegno, Spoleto 20-23 ottobre 2002-Benevento 24-27 ottobre 2002, Spoleto 2003, pp. 1125-1148
- PERONI A., *San Salvatore di Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato*, «Arte Medievale», I (1983), pp. 53-80
- PICCOLI F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010
- PIETRIBIASI L., *Il velario dipinto nelle chiese venete medioevali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria*, in *Studi e fonti del Medioevo vicentino e veneto*, III, a cura di T. Bellò e A. Morsoletto, Vicenza 2006, pp. 71-138
- PIETROPOLI F., *Verona (VIII-XII secolo)*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, pp. 153-182
- Pitture murali nelle chiese del Garda orientale (sec. IX-XVII)*, a cura di P. Basso, G. Sala e G. Vedovelli, Torri del Benaco 1992
- Pitture murali restaurate*, a cura di P. Gazzola e M.T. Cuppini, Verona 1970

- RAIMO P., *La decorazione aniconica della cripta semianulare di Giosuè a San Vincenzo al Volturmo*, in *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli 4-7 dicembre 2008, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, pp. 185-193
- RASMO N., *Arte carolingia nell'Alto Adige*, Bolzano 1981
- SALA G., *Il culto di S. Zeno dal X al XII secolo*, «Annuario Storico Zenoniano», 1991, pp. 15-32
- SALA G., *L'oratorio di San Zeno a Bardolino antica cappella monasteriale dell'abazia di San Zeno Maggiore*, «Annuario Storico Zenoniano», 1993, pp. 47-56
- SALA G., *Chiese medievali del Garda veronese*, Torri del Benaco 1996
- SANDBERG VAVALÀ E., *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona 1926
- SCIREA F., *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012
- TUROLLA G., *La pittura del Trecento sulla sponda veronese del lago di Garda*, tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, relatore T. Franco, a.a. 2003-2004
- VALENTE F., *S. Vincenzo al Volturmo. Architettura ed arte*, Montecassino 1995
- ZANICHELLI G.Z., *I 'soggetti' dei libri liturgici miniati (VI-XIII secolo)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 245-274
- ZOVATTO P.L., *Arte altomedievale*, in *Verona e il suo territorio*, II, *Verona Medioevale*, Verona 1964, pp. 479-582
- ZULIANI F., *Bardolino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, *ad vocem*



Fig. 1. San Zeno di Bardolino, area presbiteriale su cui si innalza il tiburio.



Fig. 2. San Zeno di Bardolino, tiburio, parete sud: *Evangelisti scriventi*.
Fig. 3. San Zeno di Bardolino, tiburio, parete nord: sinopia.



Fig. 4. San Zeno di Bardolino, navata e controfacciata.



Fig. 5. San Zeno di Bardolino, abside: monofora con decorazione a scaglie bicrome, lunetta con l'Ascensione di Cristo e volta a botte con soggetto escatologico.
Fig. 6. San Zeno di Bardolino, transetto, parete orientale del braccio nord: *Teoria di santi*.



Fig. 7. San Zeno di Bardolino, transetto, nicchia del braccio sud: *San Pietro in cattedra*.



Fig. 8. San Zeno di Bardolino, transetto, nicchia del braccio nord: palinsesto con *Madonna in trono* e *Madonna col Bambino* e un *santo*.

Abstract

Le pitture murali frammentarie della chiesa di San Zeno a Bardolino: iconografia e fasi esecutive

La chiesa di San Zeno a Bardolino conserva un impianto altomedievale sostanzialmente integro: la decorazione murale, molto frammentaria e costituita da almeno due fasi esecutive, è stata finora oggetto di analisi parziale. Questo saggio intende colmare la lacuna critica procedendo a una prima ricognizione dei lacerti dipinti e individuandone, dove possibile, il soggetto iconografico e l'appartenenza all'una o all'altra fase di cantiere. Attraverso l'incrocio dei dati di restauro e delle poche fonti archivistiche con l'analisi stilistica e stratigrafica degli intonaci, si sono ricostruiti due momenti decorativi distinti: uno di epoca carolingia, che doveva interessare l'intera superficie muraria della chiesa e di cui rimangono pochi ma eccezionali frammenti (tra i quali una rara sinopia), l'altro riconducibile a una fase di XIV secolo e totalmente inedito. Lo studio ha rilevato come le pitture più antiche di Bardolino mostrino notevoli analogie con una serie di esempi che connettono l'Italia settentrionale alla *Langobardia minor*, all'interno del medesimo orizzonte figurativo della prima metà del IX secolo; affinità stilistiche più stringenti, invece, si notano con le figure dei due strati carolingi nell'abside nord di San Zeno a Verona, confermando una produzione artistica in ambito veronese sorprendentemente omogenea.

The fragmentary wall paintings of the church of San Zeno in Bardolino: iconography and execution phases

The church of San Zeno in Bardolino maintains a basically intact early medieval setting: the mural decoration, very fragmentary and constituted by at least two execution phases, has so far been subject to partial analysis. This essay aims to fill the critical gap by first cataloging the painted fragments and identifying, wherever possible, the iconographic subject and belonging to one or another stage of the construction site. Crossing off the restoration data and the few archival sources, with the stylistic and stratigraphical analysis of the plasterwork, two distinct decorative moments were rebuilt: one of the Carolingian era, which was to affect the entire wall surface of the church and of which there are few but exceptional fragments (including a rare sinopia), the other to be dated to 14th century and totally unpublished. The study found that the most ancient paintings of Bardolino show remarkable analogies with a series of examples connecting Northern Italy to *Langobardia minor*, within the same figurative horizon of the first half of the 9th century; closer stylistic affinities, however, are noticed with the figures of the two carolingian layers in the northern apse of the basilica of San Zeno in Verona, confirming a surprisingly homogeneous artistic production in the Veronese area.

Giulio Della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre

ALESSANDRA ZAMPERINI

Una delle medaglie eseguite da Giulio Della Torre è dedicata alla primogenita Beatrice (fig. 1)¹. All'apparenza, il dato non sembra svelare nulla di straordinario, tanto più che, lungo la sua carriera, Giulio avrebbe fuso tre medaglie anche per gli altri figli, Francesco, Antonio e Girolamo.

In realtà, la medaglia per Beatrice fu un'iniziativa un po' meno scontata. Non tanto per il *medium* tecnico, che Della Torre dimostra di amare e padroneggiare in svariate occasioni, quanto piuttosto perché la destinataria è una donna. Abituati alle medaglie di Pisanello, tra le quali tutti ricordiamo quella per Cecilia Gonzaga (1447), non sempre cogliamo che, nel catalogo dell'artista, si tratta di un caso unico. E proprio per la sua unicità il dato si colloca in linea con la tendenza dominante: la percentuale di medaglie in onore delle donne rimase sempre piuttosto esigua, come conferma una scorsa, anche sommaria, alla produzione dei medaglisti. Dalla metà del Quattrocento ai primi del secolo successivo, le dame che possono vantare una medaglia sono rare e, soprattutto, possiedono uno statuto di particolare pregio: in massima parte sono mogli o vedove di capi di stato, come Isotta degli Atti, Elisabetta Gonzaga, Caterina Sforza, Isabella d'Este, Lucrezia Borgia; o sono strettamente legate alle corti,

* Per i preziosi suggerimenti, desidero ringraziare Maria Adank, Natascia Molina e i *referees* che hanno letto questo articolo.

Sigle: ASVr = Archivio di Stato di Verona; BCapVr = Biblioteca Capitolare di Verona; CE = Archivio dell'Antico Comune, Campione dell'Estimo; UR T = Ufficio del Registro, Testamenti.

¹ Sull'attività toreutica di Giulio Della Torre: GORINI, *Giulio della Torre*, pp. 138-142; FRANZONI, *Autoritratto bronzeo* pp. 328-329; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 189, n. 522 per la medaglia di Beatrice Della Torre; sulla quale si veda anche HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 146, n. 575.

come Emilia Pio². Una situazione relativamente migliore si riscontra a Firenze, dove emerge un discreto numero di medaglie dedicate a dame dell'oligarchia cittadina, in parallelo con lo sviluppo – altrettanto consistente rispetto alla situazione generale – del ritratto femminile. A Venezia, per contro, i pezzi sono più limitati ed è sintomatico di un clima particolarmente ritroso nel concedere spazio visivo alle donne che il profilo della dogaresa Giovanna Dandolo Malipiero sia raffigurato nel *verso* della medaglia celebrativa del marito, eseguita da Pietro da Fano nel 1460: nonostante la comparsa della moglie di un doge fosse già di per sé eccezionale, la sua posizione subalterna non poteva essere evocata in maniera più netta³.

Nel corso del Cinquecento, aumenta la diffusione della medaglia: rimangono prevalenti le dame delle casate principesche, ma acquistano rilievo anche gentildonne della nobiltà e immagini ideali, che pure compaiono in parallelo nelle arti figurative; e, tuttavia, il numero di pezzi muliebri non cresce in proporzione⁴.

Per di più, le medaglie sono ideate da committenti ed eruditi maschili, fatte salve speciali occasioni in cui la destinataria è una parte attiva. Se, proprio per la loro eccezionalità, riscuotono un comprensibile interesse le iniziative di Caterina Sforza e Isabella d'Este, nella maggioranza dei casi restano gli uomini a concepire e a produrre le medaglie per le donne⁵. Una situazione simile, d'altronde, è tutto fuor che inattesa, dal momento che rientra appieno nella cultura cinquecentesca e un fenomeno analogo si riscontra con le imprese, un'altra moda nella quale le donne giocarono un ruolo analogamente limitato, sia come ideatrici, sia come destinatarie⁶.

² SYSON, *Consorts, mistresses*, pp. 43-64; LUCIANO, *Medals of women*, quantifica la percentuale di medaglie muliebri quattrocentesche in un 10% (p. 4). Su alcune di queste medaglie si vedano, per Isotta degli Atti: LUCIANO, *Diva Isotta*, pp. 3-17; per Elisabetta Gonzaga: SETTIS, *Danae verso il 1495*, pp. 207-237; per Caterina Sforza: DE VRIES, *Caterina Sforza's portrait medals*, pp. 23-28; per Isabella d'Este: SYSON, *Reading faces*, pp. 281-293; VENTURELLI, scheda 78, in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, p. 289; per Lucrezia Borgia: LAWE, *La medaglia dell'Amorino bendato*, pp. 233-245.

³ Esiste anche una medaglia dedicata solo a Giovanna: HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 107, nn. 408-409.

⁴ Su questi aspetti si rimanda a WOLKEN, *Beauty, power*.

⁵ Altre possibili committenze femminili sono passate in rassegna da LUCIANO, *Medals of women*, pp. 35-36, che ritiene maggiore di quanto si pensi il coinvolgimento delle donne nelle loro medaglie. L'idea è in generale condivisibile, ma richiederebbe un maggiore approfondimento. Per il momento, ci atteniamo ai casi accertati. Per il Cinquecento, invece, ritiene prevalente la committenza maschile WOLKEN, *Beauty, power*, p. 49.

⁶ Sui caratteri di genere delle imprese: MAGGI, *Identità ed impresa*, pp. 12-13; nello specifico, si veda CALABRITTO, *Women's imprese*, pp. 90-91.

In tale contesto, allora, la medaglia di Beatrice Della Torre merita un supplemento di indagine. Innanzitutto perché, almeno fino ai primi del Cinquecento, la medaglia non era un oggetto comune a Verona, dove i pezzi quattrocenteschi sinora noti (per Benedetto De Pasti, Guarino, Timoteo Maffei e Maffeo Boldieri) riguardavano personaggi che erano, sì, di origine cittadina, ma che avevano fatto carriera altrove e altrove potevano aver maturato la loro simpatia per questo manufatto. In secondo luogo, nel catalogo sicuro di Giulio – ci riferiamo ai pezzi firmati e non a quelli attribuiti – si tratta dell'unico esemplare per una donna⁷. Seppur di poco, appare più prolifico il conterraneo Gian Maria Pomedelli, del quale si conoscono quattro medaglie femminili firmate, per Isabella Sesso Michiel (1511-1517), Angela Brenzoni Busnato (1524), Elisabetta di Vicenza e una donna ignota (le ultime due datate al primo quarto del secolo)⁸.

Indubbiamente Beatrice Della Torre dovette essere agevolata dal fatto di avere l'artista "in casa"; per di più, sin dagli esordi, Giulio si dimostrò assai propenso a celebrare se stesso e i suoi, inclusi alcuni affini come il suocero Guidantonio Maffei. Così facendo, l'autore aveva messo in chiaro come il suo non fosse il lavoro commerciale di un artista professionista, bensì l'attività liberale di un nobile dilettante, che lo poneva in corrispondenza con Leon Battista Alberti, il primo e più famoso aristocratico che si fosse cimentato in questo campo⁹. Non per caso, la produzione di Giulio nasceva principalmente da rapporti di affetto e amicizia, con il risultato di concentrarsi sull'elogio della sua casata e dei suoi affiliati.

Se, allora, la prima ragione per la medaglia dedicata alla figlia va rintracciata nella volontà di autocelebrazione familiare, la presentazione si colloca in sintonia con le aspettative dei contemporanei e l'intera operazione prende rigorosamente forma entro i codici della buona società.

La medaglia raffigura nel *recto* il profilo di Beatrice, ornata dalla capigliara, un'acconciatura la cui invenzione è attribuita a Isabella d'Este e il cui prestigio ne aveva fatto un elemento immancabile nell'abbigliamento aristocratico. Per restare in ambito veronese, la tavola di Antonio da Vendri, raffigurante i

⁷ È attribuita a Giulio Della Torre anche una medaglia di tale URSA CAP[ELLO?], che HILL, *A Corpus of the Italian medals*, p. 146, n. 576, dice firmata, ma che risulta senza sottoscrizione per TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 188, n. 518.

⁸ TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 179, n. 486; p. 180, n. 489; p. 182, n. 498; p. 183, nn. 499 e 500. Per le prime due medaglie rimandiamo anche a GASPAROTTO, schede 157 e 159, in *Mantegna e le arti*, pp. 423-425.

⁹ WATKINS, *L.B. Alberti's emblem*, pp. 256-258.

membri di una compagnia laicale (Londra, National Gallery, 1520 ca.), presenta la capigliara come accessorio indispensabile al decoro muliebre¹⁰.

Perfettamente integrata ai canoni vestimentari del tempo, Beatrice dimostra la sua rispettabilità anche grazie all'iscrizione del *recto*, BEATRIX FILIA DI IU(LIO) DE LA TURRE UXOR ZE(NI) TUR(CHI), che ne ricorda il patronimico e il marito, Zeno Turchi. Figlia e sposa, essa garantisce il rispetto dei costumi nobiliari – dunque, conserva l'onore suo e dei suoi – nel momento in cui rivela la dipendenza dagli uomini che ne determinano la posizione sociale.

D'altronde, Giulio sapeva bene che delle spose andava raffigurata la subordinazione. Assieme al marito, con il capo debitamente coperto, alla sinistra della Vergine o del santo tutelare (il lato gerarchicamente inferiore), ritroviamo queste mogli nei frammenti di una pala proveniente da Santa Chiara (Verona, Museo di Castelvecchio, *ante* 1498) o nella più tarda pala di Raimondo Della Torre nella parrocchiale di Mezzane di Sotto (1539-1545)¹¹. Nel caso di vedovanza, il marito restava il centro dei loro interessi. Talora, come Anna Tramarino e Bartolomea Baialotti – raffigurate con gli abiti da terziarie nella Libreria Sagramoso (1503) e nella cappella di San Francesco a San Bernardino (1522) –, entravano in un ordine laicale: la pratica religiosa era una scelta che coronava con l'aura della spiritualità il rispetto alla memoria del marito¹². Talvolta, come Altobella Avogaro (nella pala di Francesco Bonsignori del 1488,

¹⁰ Il copricapo femminile, inteso come un segno di sottomissione all'autorità maschile in base all'interpretazione di un passo di san Paolo (1 *Cor.* 11,3), divenne col tempo un importante segno di identità sociale e di genere, come ogni accessorio di moda: WELCH, *Art on the edge*, pp. 243-260; MUZZARELLI, *Statuts et identités*; MUZZARELLI, *A capo coperto*.

¹¹ Le due opere sono studiate rispettivamente da PERETTI, scheda 207, in *Museo di Castelvecchio*, pp. 268-269; MALAVOLTA, scheda 7, in *Restituzioni '93*, pp. 43-47. Sulla regola per la collocazione femminile: KOKS, *Die Stifterdarstellung*, p. 30. Esistono delle eccezioni, ma non inficiano la regola generale. Nel dittico dei Montefeltro (Firenze, Museo degli Uffizi), Piero della Francesca invertì le posizioni dei coniugi per nascondere la menomazione all'occhio destro del duca Federico. Nella medaglia di Sperandio Savelli per le nozze di Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, la sposa fu posta a sinistra, forse per rimarcare il rango regale superiore a quello del marito (LUCIANO, *Medals of women*, pp. 88-89). A Verona, l'unica eccezione si riscontra nella pala Dal Bovo. Altobella è nella parte destra (a sinistra per l'osservatore) perché si rivolge verso il patrono eponimo del consorte, il vescovo Donato, posizionato a sinistra della Vergine (a destra dell'osservatore), visto che il lato opposto è, secondo il costume, riservato a Girolamo, titolare della cappella familiare.

¹² Per l'iconografia della vedova: LEVY, *Framing widows*, pp. 211-231. Per Anna Tramarino: ZAMPERINI, *La libreria Sagramoso*, pp. 12-13; per Bartolomea Baialotti: PERETTI, *Appunti su Paolo Morando*, pp. 14-16; per Altobella Avogaro: ZAMPERINI, *Miti familiari*, pp. 18-23.

pure a Castelvecchio) e, ancora, Bartolomea Baialotti, esibiscono la vera nuziale, per confermare una perenne fedeltà coniugale¹³.

Nel *verso* della medaglia, accanto alla firma di Giulio, appare una donna accompagnata da quattro bambini, a indicare la *Fecunditas*, come conferma l'iscrizione FECUNDITAS OP(US) IU(LII) TUR(RIANI). Il rimando, pertanto, è alla maternità: Beatrice è presentata nella sua vocazione procreativa, uno dei compiti fondamentali della moglie.

Se l'immagine di Beatrice concorda con la visione della consorte perfetta, la scelta iconografica rimanda alle inclinazioni antiquarie di Giulio. Proprietario di una collezione di monete antiche, anche se non ne conosciamo i singoli pezzi, Giulio fu certo influenzato dalla numismatica romana e uno sguardo alla sua produzione dimostra quanto importante fosse quel referente¹⁴. Il padre Girolamo compare con una toga drappeggiata su una spalla, in atto di reggere un piccolo simulacro, la cui fonte va rintracciata nell'immagine di Giove con una piccola Vittoria che spesso orna le monete imperiali¹⁵. Non diversamente, per il fratello Marcantonio, nel descrivere un cavaliere in sella a Pegaso, Giulio si ispira a monete con il volo di Perseo, quali un denario di Lucio Cossuzio (72 a. C.)¹⁶. La *Prudenza* nella medaglia di Guidantonio Maffei potrebbe trovare uno spunto in una moneta di Gallieno, un imperatore legato a Verona, intitolata alla *Securitas Augusta*¹⁷. E ancora, il cavaliere *en levade* per Cosma Maffei si riscontra in un sesterzio di Adriano¹⁸.

¹³ Sebbene non fosse la regola, l'anello nuziale poteva essere sull'indice sinistro, come dimostra il ritratto dei coniugi Cassotti di Lotto citato poco sotto nel testo. Sull'argomento si veda ROSSONI, *Anelli nuziali*, pp. 11-23.

¹⁴ Non abbiamo indicazioni precise sulle monete antiche possedute da Giulio Della Torre, anche se esse erano sufficientemente rinomate da venir consultate da GOLTZIUS, *Iulius Caesar*, p. n.n. (citato da FRANZONI, *I Della Torre di S. Egidio*, p. 94), che ne parla nella sezione dedicata alle raccolte visionate e ai collezionisti consultati.

¹⁵ SANDRINI, scheda VI.16, in *Palladio e Verona*, p. 141; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 185, n. 505. È impossibile citare tutte le monete romane. A titolo d'esempio, ricordiamo un aureo di Traiano e un denario di Adriano: MATTINGLY, *A catalogue*; p. 281, n. 326 (plate 52, n. 16). Un aureo di Tito rappresenta lo stesso imperatore come Giove: MATTINGLY, *A catalogue*, II, p. 242, n. 107 (plate 46, n. 19).

¹⁶ SANDRINI, scheda VI.19, in *Palladio e Verona*, p. 142; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 187, nn. 511-512; PINOTTI, scheda 97, in *Rinascimento e passione*, pp. 456-457; PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde*, p. 66.

¹⁷ TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 185, n. 509; per la moneta di Gallieno: ERIZZO, *Discorso sopra le medaglie*, p. 463. Un motivo analogo si trova anche in un aureo di Vespasiano nelle vesti di *Princeps iuventutis*: MATTINGLY, *A catalogue*, II, p. 47, n. 264 (plate 8, n. 5).

¹⁸ SANDRINI, scheda VI.11, in *Palladio e Verona*, p. 140; TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 190, n. 527. Per la moneta di Adriano: MATTINGLY, *A catalogue*, III, p. 425, n. 1261 (plate 80, n.6); p. 433, n. 1312 (plate 81, n. 11).

In sintesi, Giulio Della Torre seppe far tesoro del repertorio antico, tant'è che la stessa attenzione si coglie nel *verso* della medaglia di Beatrice, desunto da una moneta di Faustina Minore (fig. 2): entrambe sono intitolate alla *Fecunditas*¹⁹.

La scelta, però, richiede una delucidazione. Faustina Minore, moglie di Marco Aurelio, non era il modello migliore per la moglie ideale. Per un uomo della cultura di Giulio Della Torre, era impossibile passar oltre l'autorità del *De claris mulieribus* di Boccaccio (1362), che dell'imperatrice ricordava la vita dissoluta, il numero degli amanti e i dubbi sulla paternità di Commodo causati dal suo comportamento²⁰.

Allora, come giustificare questa ripresa, che sembra andare contro le intenzioni dell'autore? In realtà, poiché molti degli originali romani recano il semplice nome Faustina, è del tutto verosimile che Giulio avesse operato una sostituzione per richiamare un'altra Faustina, la Maggiore, moglie di Antonino Pio e madre di Faustina Minore, della quale a Verona Altichiero aveva dipinto il profilo nella Loggia di Cansignorio (oggi al Museo degli Affreschi, 1365 ca.)²¹. La scelta si dimostrava assai più adatta, posto che questa sovrana, diversamente dalla figlia, era considerata un *exemplum* di fedeltà e dedizione coniugale. Della sua fortuna in ambito matrimoniale danno prova una medaglia di Filarete in cui la diva Faustina stringe la mano del marito in segno di concordia e il suo profilo nel cammeo al collo di Faustina Cassotti, ritratta assieme al marito Marsilio in un dipinto epitalamico di Lorenzo Lotto (Madrid, Museo del Prado, 1523)²². In quest'ultima occasione, l'augusta è particolarmente adeguata per l'omonimia con la fanciulla, ma la sua fama era di per sé sufficiente a farne un paradigma per ogni nuova sposa.

Analogamente per Beatrice, il modello dell'imperatrice e della *Fecunditas*, a prescindere dalla puntualità filologica, serve a celebrarne la totale aderenza alle aspettative sociali. Secondo Francesco Barbaro, autore di un trattato *De re uxoria* scritto nel 1416, ampiamente diffuso in forma manoscritta e a stampa, il fine del matrimonio era la procreazione²³. Non per caso, al fine di agevolare

19 MATTINGLY, *A catalogue*, IV, p. 540, nn. 977-978 (plate 74, n. 2); AMELING, *Die Kinder des Marc Aurel*, pp. 164-166.

20 BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, p. 198.

21 Petrarca, in effetti, rimarcava che esistevano monete per entrambe le Faustine (WEISS, *La scoperta dell'antichità*, p. 43).

22 Su questi aspetti si rimanda a SYSON, *Consorts, mistresses*, pp. 45-46; COLLARETA, *Diva Faustina*, p. 87; BROWN, *The bride's jewellery*. Per il significato della medaglia di Filarete: SEYMOUR, *Some reflections*, p. 47.

23 «Viri et uxoris coniunctio procreandae sobolis»: BARBARO, *De re uxoria*, c. 3v.

il messaggio, Giulio si premura di rendere facilmente comprensibile il significato del *verso*, senza ricorrere a temi filosofici, come farà per i figli: anche priva del rimando alla *Fecunditas*, l'immagine poteva essere compresa grazie alla somiglianza con l'allegoria della Carità, nella sua accezione di amore materno²⁴. In questi termini, anzi, l'iconografia risulta più immediata delle erudite e talora ancora indecifrate immagini elaborate da Pomedelli nelle sue medaglie muliebri.

Giulio Della Torre conferma la sua volontà di autocelebrazione attraverso la celebrazione dei parenti diretti, un dato che può trovare sostegno nella constatazione che per il genero, Zeno Turchi, non venne fusa alcuna medaglia²⁵. Solitamente, per le nozze veniva creata una medaglia per ciascuno degli sposi, come dimostrano i pezzi di Nonnina Strozzi e Bernardo Barbigia (1489)²⁶; in alternativa, gli sposi potevano comparire insieme sul *recto* o ciascuno su uno dei due lati.

Al contrario, Zeno è evocato in questa medaglia in quanto consorte di Beatrice, accanto al patronimico della sua sposa. Ma la parità è solo apparente. La compresenza di padre e marito si ritrova nelle formule giuridiche, non nelle medaglie nuziali, dove, in genere, abbiamo il nome dello sposo o il cognome della sposa, non il suo patronimico, che appare eventualmente per la fanciulla nubile; semmai, per le donne sposate o le vedove vale il doppio cognome.

Nella medaglia, allora, Zeno diviene contemporaneamente sposo di Beatrice e genero di Giulio, quasi fosse un'appendice dei Della Torre. O meglio, un'appendice della famiglia di Giulio. Di fatto, il nome ripetuto di quest'ultimo nel patronimico e nella firma configura una paternità che esula dal dato biologico: in filigrana, egli desidera essere riconosciuto come padre della giovane, come artefice dell'oggetto che ne celebra le nozze e come patriarca del nuovo nucleo di cui quell'oggetto ufficializza la nascita. Persino il cognome abbreviato di Zeno (TUR) suona allo stesso modo di quello di Giulio (TUR).

Secondo un documento che mi è stato gentilmente segnalato da Maria Adank, Beatrice si sposò nel 1523, anno che, pertanto, si pone come riferimen-

²⁴ Per l'equivalenza tra carità e amore materno basta richiamare un passo di BARBARO, *De re uxoria*, c. 30v: «Integre igitur si matres esse voluerint, quos peperint non reiicient, sed, ut animis et corporibus filiorum provideant, eos alent, eis ubera porrigent» (Se vogliono essere delle madri complete, non respingano coloro che avranno generato, ma, per provvedere all'animo e al corpo dei figli, li nutrano e offrano loro il seno).

²⁵ Sulla famiglia Turchi si vedano VARANINI, *Appunti sulla famiglia Turchi*, pp. 89-120; LODI, *La casa di Zeno Turchi*, pp. 395-402; OLIVATO, *Il Seicento*, pp. 213-215; BERTIN, *Il palazzo Turchi*, pp. 21-39. Zeno Turchi fece testamento nel 1561 (ASVr, UR T, m. 153, n. 80 [1561]), nominando, fra i commissari, la moglie Beatrice e il cognato Antonio Della Torre.

²⁶ HILL, *A corpus*, p. 254, nn. 956-957.

to per la medaglia, ancorata alle nozze in virtù dell'iconografia e della menzione del coniuge²⁷. Aggiungiamo per la data il conforto della moda, che ritroviamo nelle dame di Antonio da Vendri o nell'Angela Brenzoni di Pomedelli, tutte collocabili nel primo lustro degli anni Venti.

In un'altra occasione, abbiamo suggerito che la medaglia per il primogenito Francesco Della Torre fosse stata creata attorno al 1526²⁸. Di conseguenza, la medaglia per Beatrice sarebbe la prima destinata alla prole, onde celebrarne l'ingresso nella vita adulta e l'affermazione nella società. Ciascuno dei figli, a seconda di quanto era lecito aspettarsi dalla sua condizione e dal suo sesso, avrebbe dovuto possedere le virtù più adatte ad adempiere nel migliore dei modi al proprio dovere di aristocratico²⁹. Ciascuno di loro, eccezion fatta per il preposto della cattedrale Girolamo, avrebbe recato sulla propria medaglia il nome del padre: una conferma ulteriore di come Giulio si ritenesse essenziale per il prestigio dei Della Torre.

Al tempo stesso, assieme alle dame di Pomedelli, Beatrice fu una delle rare donne a Verona a diventare il soggetto autonomo di un'opera figurativa che sia giunta sino a noi. Nel panorama cittadino, non sono sopravvissuti altri lavori in cui una donna non fosse ritratta nelle vesti di donatrice³⁰. In altri termini, anche del ritratto muliebre indipendente abbiamo ridottissime testimonianze. Certo, doveva esistere: il ritratto di Isotta Nogarola incluso in una serie giovanca conservata al Museo Correr di Venezia sembra derivare da un prototipo quattrocentesco; sappiamo che esistevano dei ritratti di Laura Brenzoni Schioppo. Il primo venne eseguito da Girolamo Mondella, il secondo era indicato come opera di un non meglio precisato "Caroto" nei beni dotali di Isabella Giusti nel 1596, a meno che non si trattasse di un ritratto di invenzione o, più probabilmente, di una derivazione – contemporanea, più tarda? – dal ritratto della dama dipinto da Giovanni Caroto nella pala per la cappella Schioppo³¹. Anche in seguito, si contano solo i ritratti di una dama di casa Canossa a opera

²⁷ BCapVr, *Giuliani-Dalla Torre*, Pergamene, 24.

²⁸ ZAMPERINI, *Virtù e celebrazione*, pp. 141-142.

²⁹ È ancora Maria Adank ad aver portato alla mia attenzione alcuni passi del *De Amicitia*, il trattato scritto da Giulio Della Torre attorno al 1526, dunque, in anni prossimi alla medaglia. Nel capitolo intitolato *De amicitia patris et filii* il Nostro insiste sul peso della figura paterna nell'indirizzare le scelte dei figli a vantaggio della famiglia: ADANK, *Tra disegni di riforma*, pp. 5-6.

³⁰ LODI, *Ritratti di donne*, pp. 178-193.

³¹ Per il ritratto di Mondella: ROGNINI, *Galeazzo e Girolamo Mondella*, p. 99; per quello nella dote di Isabella Giusti: FRANZONI, *Verona*, p. 170. La pala di Giovanni Caroto a San Bartolomeo in Monte, oggi perduta, era descritta a sinistra dell'altar maggiore da BIANCOLINI, *Notizie storiche*, II, p. 468.

di Veronese (Parigi, Musée du Louvre), di Ginevra Alighieri, assegnato alla bottega di Domenico Brusasorci (Gargagnago, Villa Serego Alighieri) e di Isotta Pellegrini Medici, ricordato da Vasari come opera di Orlando Flacco, oltre a quelli di Maddalena Maffei, Isabella Giusti, Laura Nogarola, Creusa Costanzo, Virginia Serego, Ginevra Marioni appartenenti a un lotto inviato ad Ambras³². Si possono aggiungere le effigi di Violante Canossa (che però appare nel *verso* di una medaglia, forse nuziale, sul cui *recto* figura il marito Federico Serego) e quella di Isabella Nogarola Valmarana, sebbene in tal caso il discorso coinvolga anche l'ambiente vicentino³³. È del tutto evidente che tali pezzi possono essere la minima parte di un insieme più vasto. Eppure, questo scarso numero non può essere casuale.

Cosa poteva aver convinto Giulio a dare visibilità alla figlia, quando la tendenza dominante era diversa e, sin dai tempi di Aristotele, la donna era associata non alla pubblicità, bensì agli spazi interni e domestici? In realtà, alcuni, come Francesco Barbaro, consigliavano di lasciar apparire le donne, così che esse dimostrassero la loro virtù³⁴. Inoltre, la medaglia di Isabella Michiel, se, com'è stato proposto, era stata fusa da Pomedelli a Verona entro il 1517, poteva costituire un precedente con cui competere in un settore caro a Giulio.

Ma uno stimolo aggiuntivo potrebbe essere rintracciato nell'ambito dei Della Torre, nel quale almeno due donne, con modalità diverse, stavano dimostrando che l'esposizione femminile poteva avere ricadute positive sulle loro famiglie. Ci riferiamo a Margherita Pellegrini e alla menzionata Laura Brenzoni Schioppo. La prima fu senza dubbio la più determinata e i suoi legami con Giulio sono stati sviscerati; in proposito merita solo aggiungere che Zeno Turchi figurava al suo testamento del 1534, onde rilevare, una volta di più, quanto stretti fossero i vincoli che interessavano questo gruppo³⁵.

³² Per il ritratto di Veronese e la sua possibile identità: MARINELLI, in *Veronese e Verona*, pp. 192-196 (Isabella Guerrieri Gonzaga Canossa); AIKEMA, *Paolo Veronese in prospettiva* p. 210 (Creusa Costanzo Canossa). Per il ritratto di Ginevra Alighieri: ZAVATTA, *Andrea Palladio e Verona*, pp. 156-160. Per i ritratti di Flacco: VASARI, *Le Vite*, IV, p. 578; REARICK, *The portraits*, pp. 137-154; per i ritratti di Ambras: FRANZONI, *Ritratti di interesse veronese*, pp. 151-152.

³³ Per la medaglia di Violante Canossa (1550 ca.): TODERI-VANNEL, *Le medaglie italiane*, p. 243, n. 657. Per la medaglia di Isabella Nogarola (1566): PUPPI-BATTILOTTI, *Andrea Palladio*, p. 369. Ringrazio il *referee* che ha portato questo pezzo alla mia attenzione.

³⁴ BARBARO, *De re uxoria*, c. 22v: «Nec enim in cubiculis velut in vinculis coercendae sunt, sed ita in apertum prodeant, ut haec venia quam ipsis praestamus virtutis et probitatis earum testimonium sit» (Infatti, le donne non devono essere trattenute nelle loro stanze come se fossero in catene, ma escano all'aperto, così che questo permesso che concediamo loro sia una prova della loro virtù e della loro onestà).

³⁵ Per la presenza di Zeno Turchi al testamento di Margherita Pellegrini: ASVr, UR T, m. 126, n. 177 [1534]. Steso in casa di Giulio Della Torre, vedeva, fra i testimoni, anche Francesco e An-

Ai nostri fini, quel che ora importa non è tanto la commissione della cappella funeraria di San Bernardino, che Margherita concordò con Sanmicheli attorno al 1528, bensì il carattere della persona che chiese quell'opera fuori del comune. A prescindere dal risultato, che nel 1523 era di là da venire, Margherita dovette avere da sempre una forte personalità, che le consentì di assumere atteggiamenti "maschili" e dimostrare che una donna poteva avere una visibilità decorosa al di fuori delle mura di casa.

Almeno dopo la morte del marito Benedetto Raimondi (1522), dovette occuparsi della gestione dei suoi beni immobili, un'attività che, se non era preclusa alle donne e per lo più si svolgeva per interposta persona, pure era ritenuta di pertinenza maschile; e, tuttavia, sovrintese ai suoi interessi con successo, se, nel 1554, si dichiarava proprietaria di terre alla Pellegrina presso Isola della Scala e a Povegliano, nonché locatrice di varie botteghe in piazza Erbe. Per tutta la vita fu sicuramente la più ricca dei suoi parenti³⁶. Anche dopo aver perso il figlio Niccolò nel 1528, abitò per conto suo prima in contrada San Benedetto, poi a San Vitale, senza tornare dal padre, che visse altrove fino al 1548³⁷.

A posteriori, possiamo osservare che Margherita dovette essere da sempre consapevole che la cappella di San Bernardino sarebbe stata diversa da ogni altra commissione a Verona e che, un po' come nella sua vita, il marito non vi avrebbe avuto un posto di rilievo. In effetti, lo lasciò riposare nelle sepolture dei Raimondi e pensò a costruire una tomba per il figlio. Dopo il 1554, iniziò addirittura a parlare della "sua" cappella e tuttora noi la conosciamo come cappella Pellegrini, non come cappella Raimondi³⁸.

tonio Della Torre, segnalati da KING, *Margarita Pellegrini*, pp. 171-189, alle pp. 182-183; DAVIES-HEMSOLL, *Sanmicheli and his patrons*, p. 164. Sulla cappella Pellegrini, oltre a questi testi, rimandiamo a DAVIES-HEMSOLL, *Michele Sanmicheli*, pp. 87-101; OLIVATO, *Committenza d'arte*, pp. 135-148.

³⁶ Nel 1531 e nel 1545, i coefficienti estimali di Margherita sono rispettivamente 12,13 e 13,15, dei valori considerevoli rispetto alla situazione generale: ASVr, CE, reg. 263, 1531, c. 128r; reg. 265, 1545, 433r. Il testamento del 1554 è in ASVr, UR T, m. 146, n. 490. Sulle donne impegnate nell'attività economica a Verona, sebbene in un settore diverso: DEMO, *Le donne e la mercatura*, pp. 124-132. La complessità della posizione delle donne appartenenti alle classi alte della città è discussa da SMITH, *Gender, ownership*, pp. 375-391. Sui comportamenti delle vedove aristocratiche: SMITH, *Locating power*, pp. 439-448.

³⁷ L'ultimo atto del padre Giovan Battista Pellegrini, residente in contrada San Paolo, sono alcuni codicilli del 1548: ASVr, UR T, m. 140, n. 204, 1548.

³⁸ KING, *Renaissance women patrons*, p. 236. Secondo DAVIES-HEMSOLL, *Sanmicheli and his patrons*, p. 163, Margherita non solo non pensò mai di dedicare la cappella al figlio, ma solo un *monumentum* – termine che poteva indicare semplicemente una tomba –, e fin dall'inizio intese farne una "sua" commissione.

Varie ragioni possono aver determinato questa separazione coniugale *post mortem*: i Raimondi, per quanto ricchi, erano di *status* sociale inferiore; l'unico erede diretto era morto; Benedetto non aveva altri successori legittimi: suo fratello Opilio, che pure Margherita avrebbe eletto a commissario testamentario fino al 1549, era stato in realtà "adottato"³⁹. Nondimeno, rispetto alla generalità dei casi che si possono studiare, il comportamento di Margherita continua a uscire dal seminato. Le vedove agivano in nome e per conto del marito, le tombe si potevano aprire e le ossa riesumare anche dopo trent'anni. Dire che Benedetto, se non fosse morto prima, avrebbe voluto essere tumulato nella cappella della moglie – come emerge nell'iscrizione sepolcrale – era una difesa tardiva, ma evidentemente necessaria dinanzi a una situazione fuori del comune⁴⁰.

In realtà, Margherita dovette essere una *femme forte* per natura. Del resto, fu proprio il suo pragmatismo a farle scegliere una soluzione più economica per il proseguimento dei lavori a San Bernardino, che comportò il licenziamento di Sanmicheli e una causa in tribunale. Se questo le valse l'accusa di avarizia da parte di Vasari, con tutta probabilità giovò davvero al suo patrimonio.

Ciò nonostante, le critiche vasariane dimostravano che la commissione di Margherita continuava ad apparire singolare per una donna e, non a caso, il ricorso all'avarizia – al di là della veridicità e del sostegno nei confronti dell'amico Sanmicheli – si appuntava su uno dei *topoi* misogini elaborati nei secoli contro le donne di temperamento e di potere⁴¹.

³⁹ Come si evince dal testamento di Guaresco Raimondi, Opilio era stato «gratissimo servitori ipsius testatoris quem a pueritia educavit in premium eius grati servitii». Per tale motivo, l'uomo chiedeva che la seconda moglie, Francesca della Seta, e il figlio di primo letto, Benedetto, «post mortem ipsius testatoris vellint insimul stare et habitare [...] in summa charitate et amore»: ASVr, UR T, m. 109, n. 181 [1517]. Nonostante avesse cessato di figurare fra i commissari di Margherita, Opilio era rimasto in contatto con quell'ambiente: nel suo ultimo testamento, uno dei suoi commissari era Girolamo Della Torre, figlio di Giulio: ASVr, UR T, m. 156, n. 646 [1564].

⁴⁰ L'iscrizione recita: MARGARITAE PEREGRINAE, INSIGNI PROBITATE AC PRUDENTIA FOEMINAE, QUAE EXSTRUCTUM A SE POST BENEDICTI RAYMUNDI CONIUGIS MORTEM SACELLUM, LOCUM SEPULTURAE HIC VIVENS OPTARET, SIBI NICOLAOQUE ET ANNAE FILIIS OBSEQUENTIS(SIMIS), A QUIBUS IN IPSO AETATIS FLORE MORBO CONSUMPTIS TESTAMENTO HAERES EX ASSE RELICTA FUERAT VIXIT ANN(OS) LXIII, VIDUA XXXV, OBIT VERO ANNO A SALUTE NOSTRA MDLVII, RELICTIS FRATRIBUS HAEREDIBUS.

⁴¹ Aristotele riteneva inclini all'avarizia gli anziani (*Etica Nicomachea*, IV.1121b) e le donne di Sparta (*Politica*, II.1270a). Durante il Medioevo, le due affermazioni vennero unificate nella definizione di un vizio attribuibile *tout court* alle donne: si vedano le osservazioni di TOMAS, *Alfonsina Orsini de' Medici*, p. 90; SILLERAS-FERNÁNDEZ, *Exceso femenino*, pp. 185-186. Si veda anche l'interpretazione di OLIVATO, *Il 'guasto' e l'avarizia*, pp. 201-202.

A parte queste, non conosciamo altre obiezioni su Margherita. Sicché, possiamo credere che i suoi comportamenti fossero stati assorbiti nella categoria dell'eccezionale. Tale categoria consentiva di regolarizzare ciò che superava i limiti del "sesso donnesco", purché non divenisse una regola e purché fossero rispettate alcune condizioni: in questo caso, la vedovanza di Margherita per trentacinque anni ricordata nella lapide della cappella era un'altra prova indispensabile della sua devozione coniugale per ridimensionare un'indipendenza difficile da negare.

Tutto ciò sarebbe venuto in gran parte dopo la medaglia di Beatrice. Nel frattempo, però, è impensabile che la disponibilità di Margherita a esporsi in prima persona a vantaggio della sua famiglia non fosse stata percepita anche prima del 1528 da chi, come Giulio, la frequentava da vicino.

Laura Brenzoni, invece, si era guadagnata la celebrità entro binari più tranquilli. Si era sposata con Nicola Schioppo e aveva avuto dei figli. Come Margherita aveva perso il marito e l'erede, Antonio; le erano sopravvissute due figlie, comunque insufficienti per continuare la sua linea. Anche lei aveva fondato una cappella a San Bartolomeo in Monte, per la quale, verosimilmente, aveva commissionato a Giovanni Caroto la pala nella quale si sarebbe trovato il suo ritratto. Sebbene manchino documenti in proposito, è plausibile che Laura si fosse dedicata alla commissione dopo la vedovanza, visto che difficilmente avrebbe potuto compiere quel gesto con il coniuge in vita e dichiararsene personalmente responsabile, come afferma nel suo testamento⁴². Come di solito facevano le mogli, comunque, aveva intestato il patronato della cappella alla famiglia acquisita⁴³.

Ma Laura non era divenuta famosa per questo. Si era invece dedicata con discreto successo all'attività letteraria, riuscendo a conciliare talento e convenzioni. Più ragionevole di Isotta Nogarola, che aveva pagato con la solitudine e una serie di malattie nervose la scelta del nubilato per dedicarsi agli studi, Laura si era sposata, senza però far dimenticare che le era stata dedicata una silloge poetica composta da nomi ragguardevoli, non solo dell'umanesimo

⁴² La responsabilità di Laura nella fondazione e dotazione della cappella è documentata dal suo testamento (ASVr, UR T, m. 125, n. 215 [1532]) e da quello di suo nipote Nicola Schioppo, che chiedeva di essere sepolto presso l'altare «constructum et dotatum per quondam nobilem dominam Lauram de Scloppis» (ASVr, UR T, m. 155, n. 631 [1563]). Con ogni verosimiglianza, la commissione della pala a Giovanni Caroto rientrava in tale progetto.

⁴³ «Cappella degli Schioppi» la chiama Vasari, che inoltre sapeva che la fondatrice era stata Laura Brenzoni (Giovanni Caroto «fece anco nella chiesa di San Bartolomeo, all'altare degli Schioppi, alcune figurette di Sante, e vi fece il ritratto di madonna Laura delli Schioppi che fece fare quella capella, e la quale fu non meno per le sue virtù che per le bellezze celebrata molto dagli scrittori di que' tempi»: VASARI, *Le Vite*, p. 573).

locale⁴⁴. E Giulio doveva saperlo, perché la dama rientrava nelle sue frequentazioni: Giovanni Caroto poteva aver fornito degli agganci attraverso suo fratello Francesco, notoriamente vicino a Giulio, e nel 1532 la stessa Laura, fra i suoi commissari, nominava Domenico Della Torre, che aveva presenziato al testamento della Pellegrini nel 1529 e che, nel 1551, proprio assieme a Giulio, sarebbe stato incluso tra gli *amici cordiales* del canonico Giacomo Pellegrini, fratello di Margherita⁴⁵.

Nel 1523, Beatrice era lontana da tutto ciò. Non era un'imprenditrice, non era una poetessa e, naturalmente, non era una vedova. Di più, vista la personalità del padre, non fu lei a commissionare la medaglia; data l'occasione nuziale, non doveva presentarsi con il crisma dell'autonomia⁴⁶.

Eppure, è possibile che Laura Brenzoni e Margherita Pellegrini, ciascuna a suo modo, avessero avuto un peso nello spingere Giulio Della Torre a uscire dalla prassi vigente a Verona per dedicare una medaglia alla figlia. Se da un lato esistevano degli aspetti – l'attivismo di Margherita e la fama di Laura – in contrasto con l'immagine più domestica che Giulio avrebbe adottato per la figlia, dall'altro quelle esperienze gli confermavano che offrire a una figura femminile qualche forma di pubblicità poteva essere rilevante nella lode della casata. L'unica condizione per Giulio era che fosse lui a guidare il processo.

Sicché, per un verso, Margherita, Laura e Beatrice sono accostabili, in quanto la loro visibilità artistica e sociale nacque in un circuito disponibile a cogliere le possibilità di espressione che la cultura più aggiornata metteva a disposizione delle donne; invece, per altri versi, Beatrice rimase probabilmente la più passiva, soddisfatta del copione scritto dal padre sulla scorta dei valori muliebri più tradizionali. È solo un'illusione perché del carattere di Beatrice non sappiamo nulla, ma questo doveva andarle bene. Anche da vedova, in effetti, non risulta che abbia intrapreso commissioni di rilievo.

44 Per l'attività letteraria di Laura Brenzoni Schioppo: AVESANI, *Verona nel Quattrocento*, pp. 220, 225, 253; BOTTARI, *Prime ricerche*, p. 135 nota 1. I componimenti in suo onore, ricordati anche da Vasari, si leggono in *Rime per Laura Brenzoni Schioppo*. Sulle vicende di Isotta Nogarola alluse nel testo: AVESANI, *Verona nel Quattrocento*, pp. 66-73; KING, *Isotta Nogarola*, pp. 3-33.

45 Sui legami di Francesco Caroto con Giulio della Torre: SERAFINI, *Giovan Francesco Caroto*, pp. 133-147; EBERHARDT, *Giovanni Francesco Caroto*, pp. 325-344. Per il testamento di Margherita Pellegrini: ASVr, UR T, m. 121, 455 [1529]. Giacomo Pellegrini esprime la sua amicizia nel suo testamento: ASVr, UR T, m. 143, n. 455 [1551].

46 L'atteggiamento di Giulio, in questo caso, può riflettere le osservazioni relative alle formule ritrattistiche muliebri elaborate da committenti maschili, come suggerito da SIMONS, *Women in frames*, pp. 4-30.

vo. Se la sua apparizione era legata alla medaglia delle nozze, molti anni dopo, pensando alla morte, Beatrice chiuse il cerchio, chiedendo semplicemente di essere sepolta a Santa Chiara, accanto al marito⁴⁷.

⁴⁷ È quanto si evince dalle sue ultime volontà: ASVr, UR T, m. 179, n. 16 [1587].

Bibliografia

- ADANK M.S., *Tra disegni di riforma e bonae litterae. Per un profilo di Francesco Della Torre, segretario del vescovo Giberti*, tesi di laurea magistrale, Università di Verona, corso di laurea interateneo in Scienze storiche, rel. G. Romagnani, a.a. 2015-2016
- AIKEMA B., *Paolo Veronese in prospettiva. A proposito della mostra di Verona*, in *Giornate di studio su Paolo Veronese*, Verona 25-27 settembre 2014, a cura di B. Aikema, T. Dalla Costa, P. Marini, Venezia 2016, pp. 205-215
- AMELING W., *Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», xc (1992), pp. 147-166
- AVESANI R., *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, IV/2, Verona 1984, pp. 9-297
- BARBARO F., *De re uxoria libelli duo*, Parigi 1513
- BERTIN B., *Il palazzo Turchi a Verona. Un esempio di polimorfismo decorativo nell'architettura del Cinquecento tra Veneto e Lombardia*, «Arte Lombarda», n.s. 102-103 (1992), pp. 21-39
- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, II, Verona 1749
- BOCCACCIO G., *De mulieribus claris*, a cura di V. Branca, Milano 1970
- BOTTARI G., *Prime ricerche su Giovanni Antonio Panteo*, Messina 2006
- BROWN B.L., *The bride's jewellery: Lorenzo Lotto's wedding portrait of Marsilio and Faustina Cassotti*, «Apollo», CDXIX (2009), 561, pp. 48-55
- CALABRITTO M., *Women's Imprese in Girolamo Ruscelli's Le Imprese illustri (1566)*, in *The Italian emblem. A collection of essays*, eds. D. Mansueto, E.L. Calogero, Genève 2007, pp. 65-91
- COLLARETA M., *Diva Faustina: una donna, una pettinatura*, in *Bonacolsi l'antico. Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d'Este*, catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, D. Gasparotto, Milano 2008, pp. 83-87
- DAVIES P. – HEMSOLL D., *Michele Sanmicheli*, Milano 2004
- DAVIES P. – HEMSOLL D., *Sanmicheli and his patrons: planning for posterity*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giovanina, P. Marini, Vicenza 2000, pp. 161-188
- DE VRIES J., *Caterina Sforza's portrait medals: power, gender, and representation in the Italian Renaissance court*, «Woman's Art Journal», XXIV (2003), 1, pp. 23-28
- DEMO E., *Le donne e la mercatura a Verona nel Rinascimento*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 124-132
- EBERHARDT H.J., *Giovanni Francesco Caroto: la 'Veritas filia temporis', un centro soffitto da studiolo dei Della Torre?*, in *Magna Verona vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli, G.M. Varanini, Verona 2008, pp. 325-344
- ERIZZO S., *Discorso sopra le medaglie antiche...*, Venezia 1559
- FRANZONI L., *Autoritratto bronzeo di Giulio Della Torre presso la Fondazione Miniscalchi Erizzo*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXXIV (1982-1983), pp. 321-350
- FRANZONI L., *I Della Torre di S. Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, in *Villa della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Verona 1993, pp. 85-107
- FRANZONI L., *Ritratti di interesse veronese già nella collezione di Ferdinando del Tirolo ad Ambras*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 151-152
- FRANZONI L., *Verona: la galleria Bevilacqua. Per una storia del collezionismo*, Milano 1970
- GOLTZIUS H., *Iulius Caesar sive historiae imperatorum caesarumque romanorum*, Brugis Flan-drorum 1563
- Gonzaga. *La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, Milano 2002

- GORINI G., *Giulio della Torre e l'esperienza dell'antico nella medaglia veneta del primo Cinquecento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 138-142
- HILL G.F., *A Corpus of the Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930
- KING C., *Margarita Pellegrini and the Pellegrini chapel at San Bernardino, Verona, 1528-1557*, «Renaissance Studies», x (1996), pp. 171-189
- KING C., *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy: c. 1300-1550*, Manchester 1998
- KING M.L., *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Bari-Roma 1998, pp. 3-33
- KOKS D., *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts*, Inauguraldissertation, Universität zu Köln 1971
- LAWE K., *La medaglia dell'Amorino bendato. Uno studio su una medaglia di Lucrezia Borgia*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, atti del convegno internazionale, Copenhagen maggio 1987, a cura di M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Modena 1990, pp. 233-245
- LEVY A., *Framing widows: mourning, gender and portraiture in early modern Florence*, in *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, ed. A. Levy, Aldershot 2003, pp. 211-231
- LODI S., *La casa di Zeno Turchi e un esempio di pittura domestica*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, a cura di E. Demo, P. Lanaro, P. Marini, G.M. Varanini, Milano 2000, pp. 395-402
- LODI S., *Ritratti di donne a Verona nel primo Rinascimento: contesto, specificità, occasioni di committenza*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 178-193
- LUCIANO E., *Diva Isotta and the medals of Matteo de' Pasti*, «The Medal», xxix (1996), pp. 3-17
- LUCIANO E., *Medals of women from the Italian Renaissance courts: from Cecilia Gonzaga to Isabella of Aragon*, Dissertation, Indiana University 1997
- MAFFEI S., *Verona illustrata*, con giunte, note e correzioni inedite dell'autore, Milano 1825
- MAGGI A., *Identità ed impresa rinascimentale*, Ravenna 1998
- Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006
- MATTINGLY H., *A catalogue of the Roman coins in the British Museum*, III, London 2005
- Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. Dalla fine del x all'inizio del xvi secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Milano 2010
- MUZZARELLI M.G., *A capo coperto. Storie di donne e veli*, Bologna 2016
- MUZZARELLI M.G., *Statuts et identités. Les couvre-chefs féminins (Italie centrale, xv^e-xv^e siècle)*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», xxxvi (2012)
- OLIVATO L., *Committenza d'arte: Margherita Pellegrini e la sanmicheliana cappella di San Bernardino*, «Annuario Storico Zenoniano», xxiii (2013), pp. 135-148
- OLIVATO L., *Il 'guasto' e l'avarizia'. Committenti d'arte a Verona fra Quattrocento e Cinquecento: donne, vedove, nobildonne*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro, A. Smith, Verona 2012, pp. 194-203
- OLIVATO L., *Il Seicento fra tradizione classicista e rinnovamento barocco*, in *L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. xv-xviii)*, II, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona 1988, pp. 191-260
- Palladio e Verona*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Verona 1980
- PERETTI G., *Appunti su Paolo Morando*, «Verona Illustrata», xi (1998), pp. 13-20

- PFISTERER U., *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder: Das Erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008
- PUPPI L. – BATTILOTTI D., *Andrea Palladio*, Milano 2006
- REARICK W.R., *The portraits of Orlando Flacco*, «Venezia Cinquecento», XI (2001), 22, pp. 137-154
- Restituzioni '93. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza 1993
- Rime per Laura Brenzoni Schioppo*, a cura di M. Castoldi, Bologna 1994
- Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008
- ROGNINI L., *Galeazzo e Girolamo Mondella*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, CL (1973-1974), pp. 95-119
- ROSSONI E., *Anelli nuziali nel XVI secolo*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», I (2000), pp. 11-23
- SERAFINI A., *Giovan Francesco Caroto a Verona: documenti, committenze e iconografie*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2003-2004
- SETTIS S., *Danae verso il 1495*, «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», I (1985), pp. 207-237
- SEYMOUR C., *Some reflections on Filarete's use of antique visual sources*, «Arte Lombarda», XVIII (1973), 38-39, pp. 36-47
- SILLERAS-FERNÁNDEZ N., *Exceso femenino, control masculino: Isabel la Católica y la literatura didáctica*, in *Redes femeninas de promoción espiritual en los reinos peninsulares*, s. XIII-XVI, coord. Blanca Garí, Roma 2013, pp. 185-202
- SIMONS P., *Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture*, «History Workshop», XXV (1988), pp. 4-30
- SMITH A.A., *Gender, ownership and domestic space: inventories and family archives in Renaissance Verona*, «Renaissance Studies», XII (1998), 3, pp. 375-391
- SMITH A.A., *Locating power and influence within the provincial elite of Verona: aristocratic wives and widows*, «Renaissance Studies», VIII (1994), 8, pp. 439-448
- SYSON L., *Consorts, mistresses and exemplary women: the female medallion portrait in Fifteenth-Century Italy*, in *The sculpted object 1400-1700*, eds. S. Curtie, P. Motture, Cambridge 1997, pp. 43-64
- SYSON L., *Reading faces. Gian Cristoforo Romano's medal of Isabella d'Este*, in *La Corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma 1997, pp. 281-293
- TODERI G. – VANNEL F., *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000
- TOMAS N., *Alfonsina Orsini de' Medici and the 'problem' of a female ruler in early Sixteenth-Century Florence*, «Renaissance Studies», XIV (2000), 1, pp. 70-90
- VARANINI G.M., *Appunti sulla famiglia Turchi di Verona nel Quattrocento. Tra mercatura e cultura*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», I (1995), pp. 89-120
- VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, IV, Firenze 1976
- Veronese e Verona*, catalogo della mostra, a cura di S. Marinelli, Verona 1988
- WATKINS R.N., *L.B. Alberti's emblem, the winged eye, and his name, Leo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», IX (1960), pp. 256-258
- WEISS R., *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989
- WELCH E., *Art on the edge: hair and hands in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», XXIII (2009), 3, pp. 241-268
- WOLKEN C., *Beauty, power, propaganda, and celebration: profiling women in Sixteenth-Century Italian commemorative medals*, Dissertation, Case Western University 2012

- ZAMPERINI A., *La libreria Sagramoso di San Bernardino a Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone*, in *Storia, conservazione e tecniche nella libreria Sagramoso di San Bernardino a Verona*, a cura di M. Molteni, P. Artoni, Treviso 2010, pp. 11-33
- ZAMPERINI A., *Miti familiari: commissioni veronesi per Francesco Bonsignori*, «Verona Illustrata», XVI (2003), pp. 17-41
- ZAMPERINI A., *Virtù e celebrazione nelle medaglie di Giulio Della Torre: prime proposte per un'iconografia umanistica*, in *Atti della Giornata di Studi Turriani*, Fumane 27 maggio 2016, a cura di A. Zamperini, P. e A. Brugnoli, «Annuario Storico della Valpolicella», XXXIII (2016-2017), pp. 135-152
- ZAVATTA G., *Andrea Palladio e Verona. Committenti, progetti, opere*, Rimini 2014



Fig. 1. Giulio Della Torre, medaglia per la figlia Beatrice Della Torre (1523 ca.), *recto* e *verso* [MAFFEI, *Verona Illustrata*, III, tav. II].

Fig. 2. Moneta dell'imperatrice Faustina Minore (161-175 d.C.). sul *verso* raffigurazione della *Fecunditas*.

Abstract

Giulio della Torre come pater familias: autocelebrazione e convenzioni di genere nella medaglia di Beatrice Della Torre

In questo saggio si ipotizza che la medaglia di Giulio Della Torre dedicata a sua figlia Beatrice sia stata eseguita in occasione delle nozze di quest'ultima con Zeno Turchi (1523). Attraverso l'iconografia, ispirata a una moneta dell'imperatrice Faustina Minore, Giulio Della Torre formula una visione di Beatrice conforme alle tradizionali virtù femminili. Tuttavia, nel contesto veronese, dove scarse erano le opere in cui le donne figurano come soggetto autonomo, la scelta rimane originale e può essere stata stimolata dalla conoscenza di due figure di notevole visibilità, quali Laura Brenzoni Schioppo e Margherita Pellegrini.

Giulio della Torre as pater familias: self-celebration and gender conventions in the medal of Beatrice Della Torre

This essay proposes that the medal dedicated by Giulio Della Torre to her daughter Beatrice was struck to celebrate her marriage to Zeno Turchi (1523). Through the medal's iconography, fashioned on a coin of the Empress Faustina Minor, Giulio Della Torre outlines for Beatrice an image consistent with the traditional female virtues. However, in the local context, in which works of art depicting women as an autonomous subject are scanty, this choice appears to be original and can be justified by Giulio's acquaintance with two remarkable women, such as Laura Brenzoni Schioppo and Margherita Pellegrini.

Nuovi documenti per la storia del ms. Correr 314: la famiglia Palton, tra il Vicentino e Verona

MATTEO FABRIS

Il progetto veneto di catalogazione *Nuova Biblioteca Manoscritta*¹ ha permesso a chi scrive, attraverso la scheda descrittiva redatta da Paolo Eleuteri, di avere conoscenza del contenuto di un prezioso codice, il ms. Correr 314 della Biblioteca dell'omonimo museo veneziano².

Si tratta di un codice di un certo rilievo³, sia perché conserva al proprio interno traduzioni latine di classici greci quali Platone e Senofonte redatte da

* Sono grato per le segnalazioni di documenti e per i preziosi consigli e suggerimenti ricevuti nel corso della stesura a Claudio Bismara, Pierpaolo Brugnoli, Paolo Eleuteri, Lucien Faggion, Gianna Ferrari De Salvo, Giovanni Florio, Andrea Polati e Gian Maria Varanini; ringrazio per le loro indicazioni Franca Adam Scalvi, Giacomo Lombardi e Liana Morgante; per la traduzione dell'*abstract* Serena Vinco e Emily Pilcher.

Le immagini sono pubblicate su autorizzazione della Biblioteca Correr - Fondazione Musei Civici di Venezia (fig. 1, 19.7.2017); dell'Ufficio Beni Culturali Diocesi di Verona (fig. 2, prot. 53/17 del 28.7.2017; conferma del 30.10.2017); dell'Archivio Generale del Comune di Verona (fig. 4, prot. 0231261/2017 del 26.7.2017).

Sigle: A = Anagrafi; AAC = Antico Archivio del Comune; ACVVr = Archivio della Curia Vescovile di Verona; AE = Antichi estimi; AGCVr = Archivio Generale del Comune di Verona; ANDVi = Atti dei notai del Distretto di Vicenza; ANDVr = Atti dei notai del Distretto di Verona; ASVi = Archivio di Stato di Vicenza; ASVr = Archivio di Stato di Verona; BBVi = Biblioteca Bertoliana di Vicenza; BCVr = Biblioteca Civica di Verona; UR I = Antico Ufficio del Registro, Istrumenti; UR T = Antico Ufficio del Registro, Testamenti; CAF = Compagnie d'arte e fraglie.

¹ *Nuova Biblioteca Manoscritta* [NBM] <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>> è il catalogo on-line del progetto di catalogazione dei manoscritti delle biblioteche venete e il *software* per la loro descrizione.

² Il manoscritto è qui conservato, essendo stato ultimo suo possessore Teodoro Correr (1750-1830), relativamente al quale si rinvia a ROMANELLI, *Correr, Teodoro*.

³ Si rinvia alla scheda di Paolo Eleuteri in *Nuova Biblioteca Manoscritta*, reperibile al sito <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it>> (ultima consultazione 18 luglio 2017).

Leonardo Bruni, detto l'Aretino, nonché la trascrizione di una lettera indirizzata a quest'ultimo da Poggio Bracciolini e un elenco dei dogi di Venezia, sia per essere in massima parte opera del celeberrimo copista e decoratore veronese Felice Feliciano⁴.

Il ms. Correr 314 e la famiglia Palton

Il ms. Correr 314 è legato sin dalle origini all'ambiente veronese, perché conserva al suo interno una lettera autografa di Feliciano del 1467 a tale *Georgius*, identificabile in Domenico Zorzi⁵, all'epoca capitano a Verona⁶. Si ignorano le vicende del manoscritto sino al 1534, quando il probabile proprietario, Petronio Palton figlio di un Francesco notaio di Lonigo⁷, sottoscrive alcune annotazioni di sua mano e si firma in calce all'opera (cc. 36-38; *Appendice* 1-4).

Le annotazioni risultano eseguite su alcune pagine bianche nella terza parte del manoscritto, il quale doveva essere già assemblato nell'odierno assetto fin dall'inizio, essendo la rilegatura ancora originaria; non si tratterebbe, pertanto, di fogli estranei aggiunti successivamente.

In particolare, Petronio Palton ha modo di annotare quattro distinti corpi di scrittura: una ricetta per la preparazione di un farmaco e relativa posologia (c. 36r); un albero genealogico della famiglia Palton (cc. 36v-37r) (fig. 1); la formula per la realizzazione di un *breve*⁸ per la prevenzione o la cura della febbre, il cui testo è desunto da un racconto spurio tratto da un episodio dei Vangeli, e le indicazioni delle preghiere di accompagnamento (c. 37v)⁹; alcune informazioni anagrafiche su di sé e alcuni familiari con personale sottoscrizione (c. 38r).

⁴ PIGNATTI, *Feliciano, Felice*.

⁵ BIANCOLINI, *Serie cronologica dei vescovi*, c. 29v.

⁶ Non si tratta di un caso singolare, poiché allo Zorzi – già destinatario, nel 1459, di una *Oratio pro Domino Georgio*, sempre in veste di capitano, a Vicenza (BBVi, ms. 55, opera di Valerio Chiericati) – venivano in quel periodo dedicati componimenti poetici (MARCHI, *Quartine del secolo quindicesimo*, p. 116) anche dal letterato Giovanni Mario Filelfo, ospite di riguardo a Verona nonché amico di Feliciano (PIGNATTI, *Filelfo, Giovanni Mario*).

⁷ Il sottoscrittore non è Francesco Palton, bensì il figlio Petronio, a differenza di quanto riferito nella scheda di Eleuteri, che, forse per un semplice errore materiale, ha indicato il patronimico in luogo del nome.

⁸ Su questi amuleti, costituiti essenzialmente da una striscia di carta su cui viene riportata una formula, si rimanda a CARDINI, *Il "breve"*.

⁹ Il passo riporta la guarigione di san Pietro dalla febbre per opera di Gesù. Un affine passo dei Vangeli attiene invece alla guarigione della suocera di Pietro, con dati testuali e dinamiche di fatto assai difformi (MARCO 1,29-32; LUCA 4,38-44; MATTEO 8,14-15).

Tali interventi possono essere idealmente divisi in due nuclei tematici: uno relativo al tema medico-farmacologico, l'altro alle proprie memorie familiari. È senz'altro opportuno partire dall'esame del secondo per poter poi intuire la circostanza giustificatrice del primo. Esso rientra senza dubbio nella pratica, assai diffusa tra tardo Medioevo e Rinascimento, delle annotazioni di informazioni familiari in diverse formulazioni (ricordanze, cronaca domestica, diario, memorie...), una produzione di notevole rilevanza per quantità e qualità¹⁰ che tuttavia, nel caso in esame, a differenza di altri, non si spinge oltre una breve sequenza di sintetiche note destinate a registrare con secchezza notarile avvenimenti di rilievo, quali le nascite dei congiunti corredate da un più ampio albero genealogico.

Attraverso tali annotazioni, in questa sede si descriveranno le vicende della famiglia Palton (o Paltoni), il che permetterà di aggiungere novità e precisazioni su temi di storia urbana veronese.

I Palton e Lonigo: le basi per l'ascesa di una famiglia della Terraferma

La famiglia Palton ha origini ben radicate nella località vicentina di Lonigo, la cui realtà istituzionale fra il XII e il XIII secolo è stata di recente approfondita¹¹. Seppur non segnalati nell'albero stilato da Petronio (*Appendice 1*; fig. 1), il cui *range* temporale è più ristretto, si ha notizia della presenza a Lonigo di alcuni individui così denominati già nei secoli precedenti. Un tale *Mondino Paltono* figura essere stato catturato da nemici in Lonigo nel 1242¹², mentre un certo Nicola *de Paltonis* nel 1262 è possessore di una canipa nel castello di Lonigo¹³. Il coevo *Regestum possessionum comunis Vincencie*, oltre al già citato Nicola (o *Nicoladus*), dà notizia poi di *Henricus de Paltonis* e *Paltonus Facini de Cinti de Paltonis*¹⁴. Il 12 maggio 1313 figurano in un elenco di banditi dal Comune di Vicenza, sotto il vicariato di Cangrande Della Scala, *Bartolamus Gerardini Paltonis* e *ser Gerardus Paltonis* da Lonigo¹⁵.

¹⁰ Tale produzione è stata studiata a fondo dalla storiografia recente: si veda CICCHETTI-MORDENTI, *I libri di famiglia*, con ampia bibliografia; per l'area veneta, fondamentale *Family Memoirs from Verona*.

¹¹ MASTROTTO-VARANINI, *Lonigo fra XII e XIII secolo*.

¹² *Cronaca di Antonio Godi*, p. 38.

¹³ MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, p. 13.

¹⁴ *Il Regestum possessionum comunis Vincencie del 1262*, p. 467.

¹⁵ DOENNIGES, *Acta Henrici VII. imperatoris*, p. 147.

A partire dal XV secolo è possibile identificare un primo ramo della famiglia con una evidente vocazione notarile: Antonio, figlio di Ottolino¹⁶, fu per certo notaio a Lonigo all'inizio del Quattrocento; ne seguirono qui le orme professionali il figlio Girolamo e i suoi discendenti sino alla cessazione dalla professione dell'ultimo notaio Palton leoniceno a metà Seicento¹⁷. Gli esponenti di questo ramo, che potremmo qualificare come notai "rurali", furono figure di spicco del notabilato locale e tra i protagonisti delle vicende politiche e istituzionali del luogo¹⁸.

Notaio non direttamente afferente al ramo è anche Francesco, padre di Petronio postillatore del ms. Correr¹⁹, il quale era figlio di Palton di Domenico, quest'ultimo a sua volta figlio del già citato Antonio di Ottolino e fratello di quel Girolamo della dinastia di notai in Lonigo. Domenico Palton era un linaiolo, la cui attività è isolatamente attestata alla metà del Quattrocento²⁰.

¹⁶ Un altro albero della famiglia Palton (ASVr, Montanari, Processi, proc. 27, *Boschetti contro Moro*, c. n.n.) permette di aggiungere ulteriori antenati: Ottolino avrebbe avuto altri due fratelli, Guido e Antonio, figli di un certo *Paltonus de Paltono*.

¹⁷ Dal ramo di Girolamo continuò la discendenza di notai leoniceni con Antonio, Girolamo, Antonio, Ottolino, Marco Antonio, il quale ultimo ebbe due figli pure notai, Girolamo e Ottolino. Presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Vicenza si conservano gli atti dei seguenti notai Palton: Antonio di Ottolino (1402-1436; b. 5); Girolamo di Antonio (1467-1467; b. 1716); Antonio di Girolamo (1476-1505; b. 4514); Ottolino di Antonio (1524-1565; b. 16951); Marco Antonio di Ottolino (1570-1604, bb. 8606-8619); Girolamo di Marco Antonio (1597-1627, bb. 9593-9602); Ottolino di Marco Antonio (1602-1659, bb. 9790-9816bis). Per il Testamento di Ottolino Palton di Antonio, ASVi, ANDVi, Filippo Zannnoni [1565 giugno 16]. Marco Antonio Palton è ricordato come membro del Collegio dei notai di Lonigo da MAZZADI, *Lonigo nella storia*, p. 122; sul ruolo di questo esponente nell'ambito leoniceno della seconda metà del Cinquecento si rinvia a FLORIO, *Tensioni sociali*, pp. 103-129, specialmente pp. 111, 113, 124.

¹⁸ Ottolino di Antonio fu nominato Sindaco generale del Territorio vicentino nel 1532, nonché rappresentante della comunità e della podesteria di Lonigo, carica alla quale venne rieleto allo scadere della metà del secolo per assolvere presso il Capitano di Vicenza dei compiti connessi all'istituzione del Corpo territoriale (FAGGION, *Da Lonigo a Vicenza*, p. 141; ZAMPERETTI, *Per una storia delle istituzioni rurali*, pp. 74-75, 118, ove si segnala che 1.500 ducati erano la stima del valore dei beni di Ottolino Palton). Nell'estimo di Lonigo degli anni centrali del Cinquecento si annotano ulteriori fonti di reddito (ASVi, Estimo Balanzon, b. 36, anni 1545-1554, c. 393r e, anche, c. 292v).

¹⁹ Lucien Faggion (*Da Lonigo a Vicenza*, p. 143) lo annovera tra gli esponenti di spicco della comunità locale, fra coloro che si affidavano al notaio Giovanni Antonio Prianti per i propri rogiti. Tra gli atti di quest'ultimo si rinviene una procura lui conferita, per ragioni professionali, da certo Simone Cararia figlio di Taddeo il 2 novembre 1540 (ASVi, ANDVi, Giovanni Antonio Prianti, b. 495, *1539 per 1541...*, c. 29v).

²⁰ DEMO, *L'«anima della città»*, p. 297: nel 1453 il linaiolo Domenico figlio di Antonio Palton vende, con Giovan Vincenzo di Zilio Gori, quattro panni bianchi a mercanti di area tedesca, per il prezzo di 84 ducati d'oro.

Fra i membri della famiglia che presero i voti religiosi, il più significativo è quell'*Isidorus frater*, identificabile nel noto Isidoro da Lonigo che, entrato nell'ordine nella città natale²¹, fu priore dei canonici di San Giorgio in Alga presso il cenobio di Santa Maria dell'Orto a Venezia nel 1543 ed è ricordato come «virum longe rerum usu preclarum»²². L'anno successivo, egli ottenne dal Consiglio dei Quaranta al Criminal in Venezia un beneficio di immunità per la propria congregazione²³ e commissionò più tardi al pittore Jacopo Tintoretto la realizzazione delle portelle per l'organo di Santa Maria dell'Orto²⁴.

Non è invece possibile, allo stato attuale, verificare chi fosse quel prete Palton i cui eredi, tali Marzari, detenevano il giuspatronato della chiesa di Santa Caterina di Lonigo²⁵.

I Palton a Verona

È noto come Lonigo sia località del vicentino limitrofa al distretto territoriale di Verona; sita all'incirca a metà strada tra i due centri capoluogo, fu anche interessata dalla presenza di ordini religiosi sottoposti o quanto meno legati alla diocesi scaligera²⁶. In questo quadro, molti erano gli elementi che legavano la famiglia Palton a Verona, al punto che alcuni suoi rappresentanti si stabilirono in riva all'Adige.

²¹ Sulla presenza dei canonici di San Giorgio in Alga a Lonigo, con particolare riguardo alla committenza artistica, POLATI, *Tra centro e periferia*, pp. 231-244; l'autore mi conferma la presenza di Isidoro da Lonigo nelle documentazioni del cenacolo leoniceno. Riferiva sui canonici di San Giorgio in Alga a Lonigo, lamentando l'assenza di indicazione dei cognomi dei canonici più antichi, MAZZADI, *Lonigo nella storia*, p. 633 e nota 33, pp. 684-685.

²² MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, p. 46; anche *Giornale dell'italiana letteratura* (1812), p. 29.

²³ *Annales canonicorum secularium*, pp. 492-494. La nomina a priore della Congregazione risale al 13 aprile 1543; mentre il beneficio di immunità fu rilasciato il 13 febbraio 1544 (*more veneto* 1543).

²⁴ ROSSI, *Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto*, p. 93. L'accordo, sottoscritto il 6 novembre 1551, era già raggiunto nel 1548. Le portelle dell'organo furono realizzate tra il 1552 e il 1556 (DALLA LIBERA, *L'arte degli organi*, p. 176).

²⁵ MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, p. 119.

²⁶ Parla di un'«attrazione gravitazionale esercitata da Verona» nei confronti di Lonigo FLORIO-VIGGIANO, *Introduzione*, p. 12. Per esempi di legami con la città atesina nel caso di ordini religiosi si richiamano TOZZO, *Dalla chiesa di San Pietro*, pp. 245-247; FLORIO, *La proprietà delle fiere*, p. 348, nonché pp. 353-355 sul ruolo di mediazione della figura del celebre Abate olivetano veronese del Rinascimento Cipriano Cipriani. Riguardo alla presenza di San Giorgio in Braida nel basso medioevo nelle località di confine tra il Veronese e il Vicentino si rinvia a STELLA, *Per una integrazione*, pp. 18-27, con rinvii bibliografici e apparati di documenti.

Nel corso del Cinquecento, in linea con quanto si verifica anche in altri centri minori, alcune famiglie leonicene, come i Prianti e gli Scolari, si urbanizzarono alla ricerca di fortuna economica e promozione sociale²⁷, spesso con la complicità iniziale dei Consigli cittadini disposti a concedere lo *status* di *civis* in prospettiva dei possibili ritorni fiscali che ne sarebbero conseguiti²⁸.

Il caso dei Palton ben si inserisce in queste dinamiche²⁹: se è vero infatti che il ramo dei notai mantenne la sua residenza a Lonigo, esponenti di altri rami della famiglia³⁰ trovarono la loro fortuna economica e sociale nei grandi centri urbani di Vicenza e specialmente di Verona, città con la quale lo stesso ramo dei notai leoniceni tenne labili relazioni per ragioni ora patrimoniali³¹, ora professionali-familiari³².

I Palton di Sant'Andrea

Alla metà del Quattrocento risalgono le nozze del notaio Guidotto, figlio di Bartolomeo e domiciliato a Lonigo, con un'abbiente donna veronese che gli assicurò una dote assai cospicua³³. Le prime attestazioni di una presenza stabile dei Palton a Verona risalgono tuttavia agli inizi del Cinquecento, in relazione ad alcuni discendenti di Bartolomeo di Ottolino, fratello di Antonio notaio a

²⁷ Per i Prianti, si veda FAGGION, *Da Lonigo a Vicenza*, pp. 131-155; per gli Scolari, attivi nella produzione tessile a Vicenza ma presenti anche a Verona, DEMO, *L'«anima della città»*, *passim*; FLORIO, *Tensioni sociali*, p. 107 e nota 13.

²⁸ Si veda, sul punto, con riguardo al caso veronese, MAIFREDA, *Rappresentanze rurali*, p. 128.

²⁹ FLORIO-VIGGIANO, *Introduzione*, p. 23.

³⁰ Contrappone la permanenza di notabili (tra i quali i notai Palton) a Lonigo con il caso del trasferimento a Vicenza degli esponenti della famiglia leonicena dei Prianti, FAGGION, *Da Lonigo a Vicenza*, pp. 154-155.

³¹ ASVr, UR I, reg. 77, c. 1043r, *Ratificatio Antonii notarii quondam Octolini Paltoni de Leonico* [1427 ottobre 16]. Ivi si parla di una vendita di una casa a Lonigo confinante con Bartolomeo di Ottolino, fratello del più volte citato notaio Antonio Palton.

³² Si veda, *infra*, il seguente paragrafo.

³³ ASVr, UR I, reg. 138, cc. 1527-1528, *Dos Domine Iohanne uxoris Guidotti de Paltonibus de Leonico vicentini diocesis* [1445 giugno 16]. La sposa, Giovanna, era figlia di Nascimbene *de Nigris* e di Giacoma di Andrea Del Bene di San Sebastiano di Verona; le furono costituiti in dote numerosi beni, quali una casa a Verona in contrada Falsorgo, case e terreni in varie località (Bionde di Visegna, Monselice, Illasi, Cavaion, Legnago). A Verona si rintracciano anche ulteriori operazioni notarili: con la famiglia della moglie (ASVr, UR I, reg. 164, c. 2164r, *Cessio Guitoti de Paltonibus a Nasimbeno filio alterius Nasimbeni* [1455 maggio 29]); e inerenti alla casa a Falsorgo (ASVr, UR I, reg. 174, c. 1322v, *Emptio Donati de Lafranchinis facta a Guidoto notario filio Bartolomei de Paltonibus* [1458 marzo 4]; ASVr, UR I, reg. 179, c. 310v, *Emptio Donati de Lafranchinis a Guidoto notario filio Bartolomei de Paltonibus* [1460 agosto 9]).

Lonigo agli inizi del Quattrocento. Guidotto ebbe almeno quattro figli (e non tre soltanto, come invece riferisce l'albero del nostro manoscritto): Gabriele, che divenne frate, un già ricordato Ottolino, certo Antonio e Girolamo detto *Gisanus*.

Sono appunto i figli di Girolamo, Bartolomeo e Guidone, che ritroviamo a Verona nella prima metà del Cinquecento.

Bartolomeo è residente nella contrada dell'Isolo di Sotto già almeno dal 1513, quando lo si incontra a giurare di rispettare gli ordini e gli statuti cittadini, probabilmente all'indomani del suo trasferimento in città³⁴; più tardi, risulta essere parrocchiano e residente nella contrada di Sant'Andrea e di professione causidico³⁵. Il suo spostamento nella città atesina, ove presto ottiene la cittadinanza, è interessante alla luce della professione di pratico del diritto, competenza spesso connessa all'ascesa sociale di esponenti delle famiglie provenienti dai centri minori della Terraferma veneta, non esclusa quella leoniceana³⁶. Dal suo testamento si apprende che nel 1547 era ancora residente nella contrada di Sant'Andrea³⁷; Oliviero Caliarì *de Valentis* di Sant'Egidio ne era stato il padrino, indizio della sua nascita a Verona, come veronese era per certo la nonna paterna, Giovanna *de Nigris*. Stabiliva di essere sepolto presso San Bernardino, nel cui chiostro fu fatto erigere un monumento sepolcrale nello stesso 1547³⁸. Tale scelta non deve sorprendere: anche dopo l'*exploit* catalizzatore della fine del xv secolo, il convento francescano continua pure nel Cinquecento ad attrarre la devozione di famiglie radicate in altre contrade, anche distanti³⁹. Bartolomeo lasciava poi in prelegato alle tre sorelle, suor Maddalena, Francesca e Giovanna, tutti i mobili e i crediti ereditari; costoro venivano istituite eredi per metà, mentre l'altra metà sarebbe andata al fratello Guidone; se quest'ultimo fosse morto senza figli, gli veniva sostituito il cugino Girolamo, figlio di Giovanni Pietro da Vicenza e già abitante da qualche tempo a Verona,

³⁴ ASVr, AAC, Atti del Consiglio, reg. 70, c. 55v, *Pro Bartholomeo quondam Hieronymi Guidotti de Paltonis de Insulo Infra Verone* [1513 febbraio 16].

³⁵ Bartolomeo Palton risulta tra i procuratori e avvocati in una controversia relativa ai parrocchiani di Velo Veronese il 23 giugno 1530 (*Riforma pretridentina*, II, p. 647). Il 10 marzo 1542 è interrogato sullo stato dei parrocchiani della contrada Sant'Andrea (*Riforma pretridentina*, III, p. 1730). L'anagrafe fotografa una numerosa famiglia capeggiata da Bartolomeo con la moglie, il fratello Guidone e le tre sorelle, allargata a famigli, massaie, pecorai, un gastaldo e un carrettiere proveniente da San Bonifacio (ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 30 [1541]). La famiglia era stimata con la rispettabile cifra di 2 lire e un soldo (ASVr, AE, Campioni, reg. 21 [1545], c. n.n.).

³⁶ FAGGION, *Da Lonigo a Vicenza*, pp. 146-155.

³⁷ ASVr, UR T, m. 139, n. 250, *Bartholomeus quondam Hieronimi de Paltonis* [1547 luglio 7].

³⁸ DE BETTA, *Armerista veronese*, p. 264.

³⁹ Su questi aspetti ZAMPERINI, *Girolamo Giuliani*, pp. 111-137.

ma ciò a condizione che avesse mantenuto qui stabilmente la sua residenza⁴⁰; in caso contrario, avrebbe dovuto condividere equamente la sua parte di eredità con gli altri due fratelli, Antonio e Raimondo.

Anche un esponente del ramo di Antonio di Guidotto, già stabilitosi a Vicenza, si era nel frattempo trasferito a Verona: si tratta di Girolamo, figlio di Giovanni Pietro di Antonio (e non di Ottolino, come invece riporta l'albero del ms. Correr 314). Il testamento del padre Giovanni Pietro, dettato nel 1562⁴¹, permette di correggere e ampliare l'albero genealogico redatto da Petronio.

Rimane anche il testamento del fratello di Bartolomeo, Guidone, anch'egli residente a Sant'Andrea, stilato nel 1549⁴²; in esso egli istituiva usufruttuaria a vita la moglie e nominava eredi i medesimi nipoti, figli del cugino Giovanni Pietro, già incontrati nel testamento di Bartolomeo, ossia i fratelli Antonio, Girolamo e Raimondo. Il testamento è rogato in una casa del testatore a San Bonifacio, indizio del perdurare di legami con l'area di confine fra Verona e Vicenza.

Girolamo divenne così il nuovo capofamiglia dei Palton di Sant'Andrea negli anni a venire⁴³. Passato a miglior vita senza figli, i fratelli superstiti Antonio e Raimondo⁴⁴ si spartirono il patrimonio costituito dai beni di Verona e Vicen-

⁴⁰ Nell'anagrafe del 1555 della contrada di Sant'Andrea, tale Girolamo Palton di Giovanni Pietro è segnalato quale erede di Bartolomeo, dimorante assieme alla sorella di quest'ultimo Maddalena e al suo fratello minore, Raimondo, nonché a donne di servizio (ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 31 [1555]); ma poco prima doveva essere stata registrata autonomamente Maddalena Palton con una massaia (ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 32 [1555]). Girolamo è presente anche nell'anagrafe successiva, dove è ricordato pure certo Girolamo da Serego, suo zio (ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 33 [1557]).

⁴¹ Per il testamento di Giovanni Pietro Palton, del 3 marzo 1562, ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, *Per il venerando monasterio di San Bernardino di Verona contro il signor Giacomo Palton*, cc. 1-4, *Testamento domini Iohannis Petri Paltoni* [1562 marzo 3]; l'originale, rogato nel monastero di San Daniele fuori dal Castello di Lonigo, è in ASVi, ANDVi, Guglielmazzi Ottolino, b. 500; desiderava essere sepolto in Santa Maria di Sarego, nel monumento della Scuola del Santissimo Nome di Gesù, ove fu sepolta la sua seconda moglie Francesca; ivi assegna beni a Sarego e istituisce eredi i figli Antonio, Girolamo e Raimondo. I beni di sua proprietà a Sarego sono censiti nell'estimo di Lonigo (ASVi, Estimo Balanzon, b. 35, anno 1544, cc. 327-328r).

⁴² ASVr, UR T, m. 141, n. 437, *Egregius Guido quondam Hieronimi de Paltonis* [San Bonifacio, 1549 dicembre 14].

⁴³ ASVr, AAC, Registri, Campioni d'estimo, reg. 266 [1558], c. 24v, ove figura censito assieme allo zio Girolamo da Serego con una cifra d'estimo di soldi 18. Anni più tardi, la cifra di Girolamo, censito senza lo zio, sale a 1 lira e 5 soldi (ASVr, AAC, Registri, Campioni d'estimo, reg. 267 [1572], c. 25v).

⁴⁴ È possibile identificare in costui quel *Raimondo Paltono* aggredito da Alvise Trissino nel dicembre 1586, come si apprende dai *Libri dei Banditi del Consolato Berico* (BBVi, Archivio Torre, Sentenze criminali, reg. 1107, *Libro dei banditi*, c. 51v).

za⁴⁵. Nel 1591 testava il fratello Antonio⁴⁶, rimasto a Vicenza, esprimendo la volontà di essere sepolto a Serego e nominando eredi i propri figli Ippolito, che negli anni a venire troviamo risiedere a Sant'Andrea prima e a Santa Maria alla Fratta poi⁴⁷, Bartolomeo, Giovanni Pietro e Anselmo.

Si può così riconoscere come le fortune conseguite a Verona dai fratelli Bartolomeo e Guidone nella prima metà del Cinquecento riuscirono ad attrarre in riva all'Adige alcuni dei loro parenti che da Lonigo si erano ormai stabiliti a Vicenza, ove già godevano dello stato di cittadinanza.

A cavallo tra il XVI e il XVII secolo, è possibile osservare come gli esponenti della famiglia fossero ascesi al grado di nobiltà, probabilmente per mezzo di abili politiche matrimoniali condotte con famiglie del patriziato sia vicentino sia veronese. Girolamo e Ippolito Palton presero in moglie, rispettivamente, un'esponente dei Confalonieri, nota famiglia della nobiltà atesina, e certa Medea Mantegari, segnalata di estrazione nobile. Tali matrimoni furono probabilmente facilitati dall'abbandono dell'esercizio della professione legale in favore di una ricchezza che i documenti, a questa altezza cronologica, attestano ormai fondata sulla rendita terriera, condizione che caratterizzò di lì a venire tutti gli esponenti di questo ramo della famiglia.

Alla fine del Cinquecento e ai primi del secolo successivo il capofamiglia risulta essere Raimondo⁴⁸, il cui testamento del 20 dicembre 1619⁴⁹ informa che

45 ASVr, Montanari, Processi, proc. 27, cc. 17-19. Fra i beni di Verona, nel relativo atto di divisione del 27 marzo 1587, figurano case a Sant'Andrea, a Santo Stefano e dei terreni fuori porta San Zeno. Tale atto fu rogato dal notaio leoniceno, parente alla lontana, Marco Antonio Palton.

46 Copia del testamento di Antonio Palton di Giovanni Pietro, olografo pubblicato in atti, ancora una volta, di Marco Antonio Palton, si conserva in ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, cc. 7-12, *Testamento del magnifico signor Antonio quondam il magnifico signor Giovanni Pietro Palton citadini de Vicenza* [Lonigo, 1591 febbraio 4; pubblicazione: 1597 maggio 29].

47 Di Ippolito si conserva il testamento in ASVr, UR T, m. 207, n. 528, *Testamentum nobilis domini Hipoliti Palthoni quondam nobilis domini Antonii de contrata dominae Sanctae Mariae ad Frattam Veronae* [San Bonifacio, 1610 agosto 20]. Residente a Santa Maria alla Fratta, legava alla figlia Margherita e alla moglie Medea Mantegari, istituendo eredi i figli Baldassarre e Giovanni Battista; desiderava essere sepolto nel monumento familiare nel cimitero di San Bernardino. Ippolito in un primo momento risiede a Sant'Andrea, ove era stabilito il ramo dei Palton facente capo in questo momento a Raimondo, con il quale sorsero a quanto pare dei contrasti che potrebbero peraltro spiegare il mutamento di residenza (vedasi ASVr, ANDVr, Carlo Battistini de' Peregrini, b. 1071/3, *Compromissum inter dominum Raymundum ex una, et dominum Hyppolitum ex altera ambos de Paltonis de Sancto Andrea* [1605 gennaio 1]; b. 1071/10, *Electio novi arbitri facta per dominum Hippolotum Paltonum in causa cum domino Raymundo Paltono eius patruo* [1605 marzo 8]).

48 ASVr, AE, A, Sant'Andrea, regg. 34 [1593]; 35 [1603], ove Raimondo ha rispettivamente 40 e 60 anni. La moglie del figlio Girolamo è Giulia Confalonieri di Francesco, appartenente a una nota famiglia del patriziato veronese. I figli di Giulia e Girolamo sono Susanna, Livio e Donise

volle essere sepolto «in tumulo extracto in claustris ecclesiae Sancti Bernardini»; istituiva proprio erede il figlio Girolamo, il quale avrebbe preso il suo posto di capofamiglia⁵⁰; disponeva anche un legato di usufrutto a favore di certa Caterina Bassi, relativo all'abitazione della camera «ex domo Turratii» a Sant'Andrea, edificio identificabile con la torre detta tradizionalmente (*di Fiorina*)⁵¹.

La residenza dei Palton in contrada Sant'Andrea era adiacente all'Ospedale dei Santi Cosimo e Damiano⁵² e finitima all'allora Corte Nogara; precisamente essa sorgeva nell'area ove oggi si erge la storica sede centrale della Banca Popolare di Verona, oggi Banco BPM, all'angolo fra via San Cosimo e l'attuale piazza Nogara e aattigua al più recente edificio di Carlo Scarpa⁵³.

La titolarità di questo compendio edilizio, composto di palazzo e torre, si può far risalire a Bartolomeo Palton, divenutone proprietario per permuta con il vicino convento dei Serviti di Santa Maria della Scala, stipulata il 14 novembre 1541⁵⁴.

Per aggiustamento successorio, Girolamo Palton di Raimondo nel 1641 dava in pagamento per l'equivalente di 220 ducati parte della casa di Sant'Andrea a Leone Confalonieri, con patto di riscatto coercibile dopo sette anni⁵⁵. Leonisse di Girolamo Palton vendeva poi in qualità di erede sostituito di Raimondo, suo avo, ai fratelli Camillo e Lazzaro Mori, una parte della detta casa di

(Leonisse?). In ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 37 [1614], Raimondo risulta con servo e massara nella propria abitazione.

49 Copia in ASVr, Montanari, Processi, proc. 262, *Paltoni e Moro*, cc. n.n., *Testamentum nobilis domini Raymundi Paltoni*; altra copia in ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, cc. 13-16 [1619 dicembre 20].

50 ASVr, AE, A, Sant'Andrea, reg. 39 [1625], ove risulta in casa propria con moglie e i figli Leonisse, Livio, Bartolomeo e Corona.

51 Da ultimi citano questa torre DI LIETO-ROSSETTO, *La genesi della fabbrica*, pp. 43 e 74 nota 2, che precisano che i resti dell'edificio si collocano nel punto di innesto del palazzo della sede centrale con il nuovo corpo progettato da Carlo Scarpa, sotto la pregevole scala elicoidale rossa.

52 Istituzione fondata nella prima metà del Quattrocento, su cui si veda BIANCOLINI, *Notizie storiche*, III, pp. 308-320; BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 81-92. Ancora oggi una lapide ne ricorda la memoria in un angolo del palazzo.

53 *Testimonianze di 2000 anni di storia urbana; Carlo Scarpa per la sede della Banca Popolare di Verona*, con bibliografia.

54 ASVr, Santa Maria della Scala, Processi, proc. 290, [*Santa Maria della Scala*] contro *Tressino, Palton, e Cipola per casa a San Cosimo*, c. n.n., *Permutatio venerabilis monasterii Sanctae Mariae Sclarum cum domino Bartolameo Paltono* [1541 novembre 14]. I frati del convento permutano una casa in contrada Sant'Andrea confinante da due parti con la via comune, da un'altra con un vicolo e infine con l'Ospedale dei Santi Cosimo e Damiano.

55 ASVr, Montanari, Processi, proc. 357, *Vitali contro Paltoni*, cc. 10-11, *Datio insolutum nobilis domini Leonis Confalonieri a nobile domino Hieronimo Paltono* [1641 aprile 25].

Sant'Andrea; l'alienazione comprendeva pure il diritto di redimere la porzione di casa ceduta nel 1641 per 220 ducati da Leone Confalonieri, come già ricordato⁵⁶, nel quale diritto l'anno successivo lo stesso Camillo Mori era nel frattempo subentrato mediante compravendita⁵⁷.

Leonisse Palton di Girolamo, gravato da svariati debiti e senza figli, nel testamento nel 1656⁵⁸ stabiliva di voler essere sepolto nel monumento familiare in San Bernardino, disponendo legati a favore dell'omonimo convento e gravando d'ipoteca, per l'adempimento degli stessi, quanto gli rimaneva della casa di Sant'Andrea.⁵⁹

Proprio per queste circostanze, i cugini di Leonisse, i fratelli Giacomo e Anselmo, ne accettarono l'eredità con beneficio di legge e inventario⁶⁰; il quale, peraltro, attesta come parte della casa di Sant'Andrea e il Torrazzo fossero ancora compresi nell'asse⁶¹.

I fratelli Camillo e Lazzaro Mori vendettero la casa di Sant'Andrea, acquistata dai Palton, a Ercole Montanari il 26 novembre 1657⁶²; ragione per la quale molti dei documenti in esame si rinvennero nel fondo archivistico della stessa famiglia Montanari. Infatti, con atto di tenuta del 1658⁶³ confermato poi con sentenza nel 1662⁶⁴, in virtù di svariati fedecommessi testamentari ordinati dai propri antenati, Giacomo e Anselmo Palton recuperarono il possesso del-

⁵⁶ ASVr, Montanari, Processi, proc. 357, cc. 18-23, *Emptio dominorum Camilli legum doctoris, et Lazari de Mauris a nobile domino Leonisse Paltono* [1648 gennaio 16].

⁵⁷ ASVr, Montanari, Processi, proc. 262, cc. n.n., *Emptio excellentis domini Camilli Mauri a nobile domino Leone Confaloniero* [1642 agosto 29].

⁵⁸ ASVr, ANDVr, Carlo Corrubio, b. 3115/648, *Testamentum domino Leonisse Paltoni* [1656 febbraio 5]; anche in ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, cc. 17-21, *Testamentum domini Leonisse Paltoni* [1656 febbraio 5].

⁵⁹ Per liti relative a legati disposti nei testamenti dei Palton a favore del convento di San Bernardino: ASVr, San Bernardino, Processi, procc. 313; 312, *Pro venerando monasterio Sancti Bernardini Veronae pro executione testamenti domini Leonissi Paltoni*; 314, *Pro venerando monasterio Sancti Bernardini contra heredes quondam Raimundi Palthoni et Hieronimi*.

⁶⁰ ASVr, Montanari, Processi, proc. 357, cc. 58-60, anche per l'inventario dell'eredità di Leonisse Palton, pubblicato negli atti di Antonio Lavezari notaio [1656 novembre 24].

⁶¹ ASVr, Montanari, Processi, proc. 357, c. 59v [1656 novembre 24].

⁶² ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, cc. 60-61, *Locatio venerabilis monasterii Sancti Bernardini Veronae in dominum Ioannem Dominicum Vitalium, et dominam Angelam Moram eius uxorem* [1664 gennaio 23], dove, a c. 61r, si fa menzione dell'alienazione a Ercole Montanari.

⁶³ ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, c. 48r [1658 giugno 14]. Si veda, per la ricognizione dei fedecommessi, ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 312, *Pro venerando monasterio Sancti Bernardini Veronae, passim*.

⁶⁴ ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 313, c. 49, sentenza negli atti di Pietro Caroto notaio deputato al Tribunale Pretorio *intus et extra* [1662 giugno 6], con la quale si ordinò il rilascio dell'immobile a favore di Giacomo Palton.

la porzione di casa che Montanari aveva acquistato dai fratelli Mori. Pare, comunque, che una porzione della casa di Sant'Andrea fosse stata costituita in dote a certa Angela Mori, moglie di Giovanni Domenico Vidali e che a questi ultimi sia comunque rimasta.

Tutto il resto del palazzo, eccezion fatta per il Torrazzo, nel 1692 fu in parte venduto e in parte permutato da Giacomo Palton con altro immobile a Sant'Eufemia in proprietà di certo Camillo Righetti, figlio del notaio Bartolomeo di contrada Ognissanti⁶⁵. La famiglia dei Righetti rimase per oltre due secoli proprietaria del palazzo, che da essa prese poi il nome⁶⁶; variamente rimaneggiato nell'Ottocento⁶⁷, fu poi acquistato a inizio Novecento dalla Banca Mutua Popolare di Verona che vi stabilì la sede centrale⁶⁸.

⁶⁵ ASVr, Montanari, Processi, proc. 262, cc. n.n., *Permutatio, et partim emptio nobilis domini Camili Righeti a domino Iacobo Paltono* [1692 novembre 17]. Si riporta la descrizione dell'immobile: «Una casa da muro, coperta a coppi, e solarata con tutte le sue comodità: corte, stalla, fenille, caneve, pozzo, cornisoni, vedriate, et altri in tutto, et per tutto, come al presente la gode il signor Angelo Calciolari temporal affituale della medesima, posta in Verona in contrà di Sant'Andrea, che li confina da una la strada comune, dall'altra pure la strada comune detta la Corte del Nogara, dall'altra esso signor Palton con altra sua casa detta il Torrazzo, et dall'altra in parte l'Ospedal di San Cosmo, et in parte la signora [...] Dal Moro relicta quondam signor Domenico Vidali Mangano».

⁶⁶ Il palazzo dei Righetti è identificabile nel mappale n. 5899 del Catasto Napoleonico (BCVr, Catasto Napoleonico, foglio 5; AGCVr, Catasto Napoleonico, foglio 17) e n. 3461 del Catasto Austriaco (AGCVr, Catasto Austriaco, foglio 16); MORANDO DI CUSTOZA, *Casatico della città di Verona*, II, p. 9, n. 1425, rintraccia infatti la proprietà Righetti sino alla fine dell'Ottocento.

⁶⁷ Pierpaolo Brugnoli (*Gli edifici della sede centrale*, p. 110) pubblica un progetto di modifica di alcune aperture presentato il 16 agosto 1850 alla Commissione d'Ornato da Cesare Bozzi (ma in realtà, correttamente, Bossi) (ASVr, Commissione d'Ornato, b. 1080); il committente del progetto, che pare relativo proprio al civico napoleonico 1425, pone qualche perplessità essendo l'edificio all'epoca ancora in proprietà dei Righetti, diversamente da quanto l'autore sostiene in più luoghi (pp. 110-111): lo confermano l'esame delle volture catastali austriache (in ASVr) e lo stesso Morando Di Custoza. È lecito concludere che Cesare Bossi fosse con la propria famiglia un semplice inquilino: l'anagrafe austriaca ne conferma infatti la residenza al civico 1425, curiosamente indicandone quale «civico nuovo» il n. 12 di via Leoncino (AGCVr, Anagrafi austriache [1856-1871], *Verona, Forestieri*, fogli 204/0; 2538/0). Nel disegno, sovrapponibile ad altro presentato nel 1841 dai Righetti pure proposto da Brugnoli (p. 109), si indica un certo vicolo Cariatidi, identificabile con via San Cosimo, per via della presenza in essa del noto palazzo Turchi con i famosi "puoti" nella facciata barocca.

⁶⁸ La Banca Popolare acquistò l'edificio (attuale civico 2 ed ex 10 di piazza Nogara, ex mappale n. 3461 e nuovo 376) nel 1912 dall'avvocato Giacomo Peroni fu Pietro (BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 115, 124, nota 103), il quale aveva a sua volta fatto acquisto dell'immobile dagli eredi di Giulio Tecchi fu Cesare nel 1903 (ASVr, ANDVr, Copie autentiche di atti notarili dell'Ufficio del Registro di Verona, *Alessandro Bassi*, vol. 1232, n. 4597/4998 [1903 settembre 1]). Varie mappe storiche, tra cui quelle appena segnalate, possono essere consultate in BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 66-69.

Morti Giacomo e Anselmo, il finitimo fondo relativo al Torrazzo fu motivo di lite, agli inizi del Settecento⁶⁹, tra il vicino convento di Santa Maria della Scala e Francesco Trissino, che risultava possessore dei beni in questione in quanto marito dell'ultima discendente di questo ramo dei Palton veronesi, Susanna sorella di Leonisse⁷⁰. Il Torrazzo giunse successivamente ai Locatelli⁷¹ e venne in gran parte demolito; la proprietà fu poi annessa a quella vicina dei Polfranceschi, ove si insedierà la prima sede della Banca Mutua Popolare di Verona alla fine dell'Ottocento.⁷² Le successive vicende di questi immobili sono già ampiamente note alla letteratura⁷³.

I Palton speciali a Verona. Note sulla Testa d'oro, spezieria al Ponte Pietra

Giunge ora il momento di esaminare più nel dettaglio il ramo dell'annotatore del nostro manoscritto, Petronio. Il padre Francesco, notaio in Lonigo, era uno dei due figli di certo Palton (o Bartolomeo, secondo altra fonte⁷⁴, probabilmente errata), nipote di Antonio di Ottolino, notaio di Lonigo nel XV secolo. Francesco era pertanto cugino del già citato canonico di San Giorgio in Alga, Isidoro figlio di Gaspare. Come già anticipato, Francesco è pure rintracciabile a Lonigo in alcuni atti notarili negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento⁷⁵.

Sono Petronio e Alvise, due dei tre figli di Francesco, che ritroviamo assieme alla madre Dorotea a Verona, residenti nella contrada Santa Maria Antica nel 1557⁷⁶. Alvise, ancorché più giovane di Petronio, sembra essere il capofa-

69 ASVr, Santa Maria della Scala, Processi, proc. 290, *passim*.

70 ASVr, San Bernardino, Processi, proc. 312, c. n.n., albero genealogico; tale Francesco Trissino è, con tutta probabilità, un esponente della nota famiglia nobile di Vicenza, menzionato in alcuni dispacci di inizio Settecento in *Sebastiano Foscari Capitano di Vicenza*, pp. 37, 78, 86.

71 BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 111-112, 124, nota 101.

72 BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 111-113.

73 In relazione al passaggio in proprietà della Banca Popolare di Verona e ai molteplici restauri conseguenti ad altrettanto molteplici disavventure nel corso del Novecento: BRUGNOLI, *Gli edifici della sede centrale*, pp. 115-118; *Carlo Scarpa per la sede della Banca Popolare*.

74 ASVr, Montanari, Processi, proc. 27, c. n.n., con albero genealogico Palton.

75 ASVi, ANDVi, Ottolino Guglielmazzi, b. 500, foglio sciolto di cc. 2 [1546 maggio 24], ove si legge che l'«Egregius vir Franciscus Paltonus de Leonico» risulta debitore di certo Giovanni Battista da Schio, cittadino vicentino, per la somma di 143 troni in virtù di una vendita di una pezza di terra.

76 ASVr, AE, A, Santa Maria Antica, reg. 443 [1557]: «Messer Alvise spicial ala Testa d'oro [anni] 40; Doretia sua madre ani 73; Catalina sua consorte [anni] 34; Petronio fratello del soprascritto [anni] 44; Francesco filiolo natural del Alvise supradetto [anni] 11; Horacio filiolo del soprascritto Alvisio [anni] 2; Antonio suo garzon [anni] 24; Isabeta sua masara [anni] 30»; ASVr,

miglia, dal momento che per quest'ultimo non si ha notizia di moglie o figli. Egli risulta svolgere l'attività di speziale a Verona non prima del 1546, dato che l'anno precedente se ne registra ancora la presenza, col padre e il fratello, in quel di Lonigo⁷⁷. Non è quindi un caso che Francesco, due anni prima, stipulasse un contratto all'interno di una bottega di spezieria a Lonigo appartenente a certo Antonio da Serego⁷⁸; o, ancora, scoprire che un certo *Alvise di Charari* fosse speziale a Lonigo nell'estimo territoriale di quegli anni⁷⁹, quando lo stesso Francesco Palton viene designato procuratore da un certo *Simone Cararia* qualche anno prima⁸⁰. Pur in assenza di più puntuali documenti, si intuisce un legame fra l'annotatore del ms. Correr, Petronio Palton, e l'attività di spezieria svolta già a Lonigo, benché oltre un decennio dopo la data delle sue annotazioni.

Analogamente al ramo della famiglia stabilitosi a Sant'Andrea, anche questo fu quindi protagonista, qualche decennio più tardi, di un trasferimento a Verona,⁸¹ forse in seguito alla morte di Francesco⁸².

Alvise risulta già iscritto nella *Matricola* degli speciali di Verona sin dal 1546, ove è indicato titolare della spezieria all'insegna della Testa d'oro, latinizzata in *Caput aureum*⁸³. È questa la prima attestazione nota di questa bot-

AAC, Registri, Campioni d'estimo, reg. 266 [1558], c. 181r: «De Sancta Maria Antiqua [...] Aloysius aromatarius ad Caput aureum cum Petronio fratre», con la cifra d'estimo di soldi 10.

⁷⁷ ASVi, ANDVi, Ottolino Guglielmazzi, b. 500, *Quinternetti di registri interrotti, e mancanti 1543 per 1566*, cc. 252-253 [1545 settembre 16].

⁷⁸ ASVi, ANDVi, Ottolino Guglielmazzi, b. 500/520, *Registro 1543 per 1551 ed infine 1558*, cc. 6v-7r, *Obligatio domini Francisci Paltoni...* [Lonigo, 1544 novembre 5], atto rogato nella «aromatharia magistri Antonii de Seratico aromatharii». Si veda ASVi, Estimo Balanzon, b. 36, c. 405v: tra le integrazioni successive all'estimo compaiono annotati dei maggiori redditi derivanti dalla industria di *mastro Antonio spitiale* (si veda anche ASVi, Estimo Balanzon, b. 36, anni 1545-1554, c. 292r).

⁷⁹ ASVi, Estimo Balanzon, b. 35, anno 1544, c. 22v.

⁸⁰ ASVi, ANDVi, Giovanni Antonio Prianti, b. 495, *1539 per 1541...*, c. 29v, *Procura in Francisci Paltoni a Simone Carara* [Lonigo, 1540 novembre 22].

⁸¹ Negli ultimi decenni del Cinquecento un altro esponente di una famiglia leonicena risulta svolgere l'attività di speziale a Verona: Eugenio figlio di «messer Alessandro Scolari da Lonigo speciale all'Agnello in contrà di Santa Maria Antiqua» alla data del 3 febbraio 1585 (ASVr, Santa Casa di Misericordia, proc. 554, *Santa Casa di Misericordia contro reverendo parroco della Colomba e signori deputati della contrà*); su costui, in relazione all'ambiente leoniceno con cui manteneva legami, si veda FLORIO, *Tensioni sociali*, p. 107.

⁸² Se si rinviene censito Francesco Palton nell'estimo dell'aprile 1545 (ASVi, Estimo Balanzon, b. 36, anni 1545-1554, c. 42v), negli aggiornamenti successivi relativi ai gravami sulle pezze di terra degli uomini di Lonigo figurano gli «Heredi quondam messer Francesco Palton» (ASVi, Estimo Balanzon, b. 36, anno 1545-1554, c. 349v).

⁸³ ASVr, CAF, *Arte degli Speciali*, reg. 26, *Nomi delli spiciali...*, sub A; TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 107, n. 1132.

tega, sebbene se ne ignori la precisa ubicazione contradale e topografica alla metà del Cinquecento; la residenza della famiglia presso Santa Maria Antica, ove esisteva un fitto nucleo di spezierie su piazza Erbe, potrebbe suggerire un'analogha collocazione. Alvisè è ancora speziale alla Testa d'oro e residente a Santa Maria Antica nel 1573⁸⁴, quando viene eletto arbitro in una lite tra un medico e uno speziale, evidentemente in virtù della propria esperienza professionale⁸⁵.

Fu il figlio naturale di Alvisè, Francesco, a portare avanti la dinastia e la professione di speziale. Ancor prima della morte del padre, nel 1565 lo troviamo allibrato nella *Matricola* degli speziali come esercente nella spezieria alla Testa d'Argento, diversa da quella paterna⁸⁶. Esercitava nella stessa bottega anche nel 1569⁸⁷, prima di cederla nel 1574 a tale Bartolomeo Savoldo da Desenzano, dal quale venne poi ribattezzata alla Pigna⁸⁸. Come risulta nella *Matricola* degli speziali in quello stesso anno⁸⁹, la cessione della spezieria si lega probabilmente alla successione di Francesco Palton all'indomani della morte del padre Alvisè nella titolarità della spezieria alla Testa d'oro.

84 ASVr, AAC, *Campioni d'estimo*, reg. 267 [1572], c. 209v, ove è censito con la cifra d'estimo di soldi 10.

85 ASVr, ANDVr, Antonio Dalle Donne, b. 4416/10, *Compromissus voluntarius more veneto et inappellabilis...* [1573 febbraio 17]. Per la sentenza arbitrale, di due giorni dopo, ASVr, ANDVr, Antonio Dalle Donne, b. 4416/10, *Sententia arbitraris* [1573 febbraio 19], dove Alvisè figura figlio di maestro Alvisè Palton e residente nella contrada di Santa Maria Antica. Deve trattarsi tuttavia di un errore l'indicazione di Alvisè quale nome del padre, in quanto questi doveva essere Francesco, così come risulta dall'albero e dalle annotazioni stilati dal fratello Petronio. Il sessantenne Alvisè era perciò considerato un soggetto con buona esperienza e reputazione nel settore.

86 ASVr, CAF, *Arte degli Speziali*, reg. 26, sub F. Errava nell'indicarlo in questo stesso anno presso la Testa d'oro TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 107, n. 1134.

87 Dal testamento di certo Carlo figlio di Giovanni Maria *de Carlinis* del 6 novembre 1569 si apprende l'istituzione di erede di certa Cornelia moglie di Francesco Palton, «aromatarius ad insigne Capitis argenti», sorella del testatore (ASVr, Sant'Eufemia, Processi, proc. 558, *Santa Euffemia...*, cc. n.n., *Testamentum Caroli quondam Iohannis Mariae de Carlinis* [1569 novembre 6]).

88 ASVr, ANDVr, Giovanni Andrea de Bonis e figli, b. 646/442, n. 49, *Creditum egregii Francisci Paltoni contra prudentem Bartolomeum Savoldum* [1574 dicembre 10]. L'atto è rogato nella bottega di spezieria di Bartolomeo Savoldo figlio di Grazio da Desenzano, ma abitante a Verona in contrada Ognissanti, il quale si costituisce debitore di Francesco Palton figlio di Alvisè di Santa Maria Antica, per la somma di oltre lire 1903 per tutte le cose della spezieria «ad insigne olim Capitis argenti nunc ad insigne Pigne» vendute e cedute da Francesco Palton a detto Bartolomeo, come consta dall'inventario sottoscritto il giorno 8 giugno 1574. Per il saldo completo del debito, del 5 aprile 1576, ASVr, ANDVr, Giovanni Andrea de Bonis e figli, b. 651/532, *Absolutio prudentis Bartolomei Savoldi de omnibus Sanctis ab egregio Francisco Paltono* [1576 aprile 5].

89 ASVr, CAF, *Arte degli speziali*, reg. 26, sub B.

Nel 1583 si trova Francesco Palton per la prima volta residente con la famiglia in contrada Ponte Pietra, in una casa in affitto da certo Giuliano figlio di Simone, merzaro⁹⁰. Quest'ultimo, proveniente da Milano e cognominato *de Pernis*, risiede con la famiglia a Ponte Pietra sin dalla metà del Cinquecento, svolgendo la propria attività «super ponte lapideo»⁹¹ nei pressi del quale possedeva alcune case⁹². Risale infatti al 7 aprile 1582 la stipula della locazione, purtroppo perduta⁹³, per la quale i Palton pagano a *de Pernis* 25 ducati l'anno, avente a oggetto sia la casa di abitazione sia la bottega. Dalla assai più tarda affrancazione della detta locazione è possibile, per l'appunto, apprendere che l'immobile constava di botteghe e cantina e confinava, nel 1664, da due parti con ragioni appartenenti ai Palton e dalle altre con la via comune del Ponte Pietra⁹⁴.

Nell'ultimo decennio del Cinquecento, Francesco Palton era succeduto nella locazione di un'altra casa dotata di cantina e bottega in capo al Ponte Pietra: certo Giovanni di Giovanni Pellegrini di San Benedetto gli aveva infatti sublocato il 26 giugno 1596, con decorrenza dal successivo primo luglio, quell'immobile da lui a sua volta preso in locazione dal proprietario Manusso

⁹⁰ ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 947 [1583], *sub F*, ove la famiglia risulta «in casa de Zulian merzar»; ASVr, AE, Campioni, reg. 22 [1584], c. 99r, ove la famiglia è censita con la cifra d'estimo di soldi 6.

⁹¹ ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 939 [1545], *sub Z*; ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 940 [1552], *sub Z*; ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 942 [1555]; ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 946 [1557], *sub I*.

⁹² Di Giuliano *de Pernis* rimangono vari testamenti, dai quali si apprende che egli aveva acquistato il palazzo di abitazione a Ponte Pietra da tale Vincenzo Broilo per mezzo di un mutuo concesso dall'amico Orazio *de Nigris* dell'importo di 500 ducati, alla restituzione dei quali invitava il figlio Sebastiano mediante l'impiego di certe provvigioni a questi spettanti dal Duca di Baviera (ASVr, UR T, m. 190, n. 52, *Testamentum domini Iuliani de Pernis* [1594 gennaio 25]; ASVr, UR T, m. 192, n. 381, *Testamentum* [1596 agosto 21]; ASVr, UR T, m. 193, n. 92, *Codicilli* [1597 febbraio 10]). Sui Da Broilo di Ponte Pietra, probabilmente originari della Valpolicella, BRUGNOLI, *Casa Da Broilo*, pp. 125-138.

⁹³ Come si apprende dall'atto di affrancazione della locazione, in ASVr, ANDVr, Giovanni Francesco Vidali, b. 11267, *Matrici istrumenti e testamenti*, n. 156, *Affrancatio domini Horatii Paltoni a domino Marco Antonio Perni* [1664 febbraio 18].

⁹⁴ ASVr, ANDVr, Giovanni Francesco Vidali, b. 11267, *Matrici istrumenti e testamenti*, n. 156, *Affrancatio domini Horatii Paltoni a domino Marco Antonio Perni* [1664 febbraio 18], ove si riporta l'oggetto dell'affrancazione: «una pezza di terra casaliva murà, copà, et solarà giacente in Verona con botteghe, et caneva in contrà del Ponte della Preda alla qual da due parti confina esso signor Palton et dall'altre due la via comune»; la descrizione del medesimo immobile contenuta in una matrice (n. 157) conferma, con più precisione, che la via comune fosse proprio quella «del Ponte della Preda». Marco Antonio Perni era figlio di Simone, il quale era divenuto erede del fratello Giuliano, senza figli, come si apprende dal testamento dello stesso Giuliano Perni figlio di Mariano di Ponte Pietra in ASVr, UR T, m. 253, n. 41 [Volargne, 1653 aprile 17].

Arcole da Venezia⁹⁵. Sulla scorta di questi documenti, si può quindi stabilire con precisione la collocazione della bottega della Testa d'oro.

Rispetto al nucleo centrale delle spezierie di piazza Erbe, la presenza di una bottega al Ponte Pietra, decentrata al pari di altre sparse nel tessuto urbano, trova senz'altro dei precedenti. Un primo è quello di Battista da Roma, speziale presso la vicinissima *Domus Sanctae Pietatis*, di recente fondazione⁹⁶. Stipendiato dalla Santa Casa di Pietà a partire dal 21 giugno 1443⁹⁷, egli in seguito aprì una propria spezieria «penes pontem Predae», fatto per il quale, mostratosi sempre più negligente agli occhi dei Rettori della Casa, nel gennaio 1476 gli fu ridotto il salario di 10 ducati⁹⁸. Il 22 gennaio 1488 fu assunto al posto del defunto padre il figlio Ambrogio⁹⁹, con la specifica condizione che egli non lavorasse al di fuori della *Domus Pietatis*¹⁰⁰: la spezieria del padre doveva essere pertanto stata chiusa o ceduta. Presso il Ponte Pietra è ricordato poi esercitare, dal 1537, un altro Battista da Roma¹⁰¹ istintivamente identificabile in un discendente dell'omonimo poc'anzi citato, ma più probabilmente il medesimo con errore di data. Umberto Tergolina, nel suo studio sugli speziali veronesi, sosteneva che questi lavorasse presso la bottega della Testa d'oro¹⁰², ma se da un lato non si è rinvenuto alcun riferimento documentario in proposito, dall'altro non è pure certo che la Testa d'oro, ammesso che già esistesse una spezieria con questo nome, si trovasse già presso il Ponte Pietra¹⁰³.

⁹⁵ ASVr, ANDVr, *Pietro Lavori*, b. 6403/168, *Sublocatio egregii Francisci Paltoni aromatarii a prudente Ioanne cerdone de Peregrinis* [1596 giugno 26]. Oggetto ne è appunto «eandem domum cum apotheca, et canipa iacentem Veronae in capite Pontis Petrae optime notam dicto Paltono». La locazione principale è indicata in atti di Giovanni Andrea *de Bonis* notaio, mancante è però l'estremo della data: una sua ricerca sistematica potrebbe restituire in futuro, forse, una più precisa descrizione dell'immobile.

⁹⁶ Si veda VIVIANI, *L'assistenza agli "esposti"*.

⁹⁷ VIANA, *Appunti per la storia*, pp. 32-33; VARANINI, *La carità del Municipio*, pp. 28b e 38, nota 121, con rimando a ASVr, Istituto Esposti, Santa Casa di Pietà, reg. 61, c. 29r. Incontriamo Battista ancora come salariato nel 1448 (cc. 111r). Su Battista Da Roma, *special ala Pietà*, inoltre, si segnala la registrazione anagrafica: ASVr, AAC, A, Mercatonuovo, reg. 722 [1456].

⁹⁸ ASVr, Istituto Esposti, Santa Casa di Pietà, reg. 62, *Conclusiones*, c. 16v [1476 gennaio 26] e VIANA, *Appunti per la storia*, p. 32.

⁹⁹ TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 72, n. 43, con errato riferimento, per Ambrogio speziale alla Pietà nel 1492, del patronimico "Bartolomeo" in luogo di "Battista".

¹⁰⁰ VIANA, *Appunti per la storia*, pp. 32-33.

¹⁰¹ ASVr, CAF, *Arte degli speziali*, reg. 26, sub B.

¹⁰² TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 113, n. 1307.

¹⁰³ Al 1526 risale il testamento di Battista figlio di Ambrogio *de Rayneriis sive dictus a Pietate*, cappellaio della contrada San Fermo (ASVr, UR T, m. 118, n. 240, *Testamentum magistri Baptiste a Pietate* [1526 settembre 25]), probabilmente figlio dello speziale della Santa Casa di Pietà, Ambrogio da Roma, anch'egli detto *a Pietate* (ASVr, AAC, Registri, Campioni d'estimo, reg. 260

Un'altra spezieria al Ponte Pietra esisteva già agli inizi del Quattrocento, ed è questo un secondo precedente: era gestita dai Fontanelli, altra famiglia di speziali, e talvolta detta 'al Pappagallo'¹⁰⁴.

I documenti consultati non consentono tuttavia di stabilire eventuali relazioni fra queste botteghe al Ponte Pietra e quella più tarda dei Palton.

Ai primi del Seicento, dunque, Francesco Palton risulta sempre pagare l'affitto al figlio di Giuliano *de Pernis*, il reverendo don Sebastiano¹⁰⁵. Francesco ebbe due figli maschi che gli sopravvissero, Alvise¹⁰⁶ e Orazio¹⁰⁷, i quali divennero pure speziali iscritti nella matricola dell'Arte a partire rispettivamente dal 1605 e dal 1611 come esercenti alla Testa d'oro. Già nel 1604, da Alvise, attivo nella spezieria, erano state acquistate medicine «per purgar il mal francese» destinate ai poveri dell'Ospedale dei Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba¹⁰⁸.

Francesco, dopo aver ricoperto per almeno due volte la carica di tassatore dell'Arte degli speziali nel 1607 e nel 1609, morì nel dicembre 1614 e venne sepolto in una tomba familiare appositamente allestita per lui nel pavimento del cortiletto innanzi alla facciata di San Giovanni in Fonte, appena sotto al volto

[1501], c. 103v). Indizio utile all'identificazione è fornito dal testamento stesso, ove infatti si menziona una «domus de Mercatonovo ipsius testatoris», da vendersi eventualmente per la dote della figlia adottiva (ASVr, AAC, A, Mercatonuovo, reg. 725 [1514]; ASVr, AAC, A, Mercatonuovo, reg. 727 [1517]; ASVr, AAC, Registri, Campioni d'estimo, reg. 261 [1518], c. 95r, dove il cappellaio Battista *a Pietate* figlio di Ambrogio risulta residente a Mercatonuovo). Il testatore, privo di discendenti maschi, non si rintraccia nelle anagrafi successive nella contrada San Fermo, ed è pertanto possibile escludere che costui sia quel Battista da Roma speciale al Ponte Pietra che ricorda la *Matricola* degli Speziali nel 1537, e che Tergolina associa alla Testa d'oro. Alla luce di quanto detto, potrebbe forse trattarsi di un errore del trascrittore della *Matricola* stessa, riferendosi questa, invece, al Battista da Roma del Quattrocento.

¹⁰⁴ BISMARA, *Pisanello, Pietro da Sacco*, p. 21 e nota 80.

¹⁰⁵ ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 950 [1603], ove è registrata la famiglia di Francesco Palton in affitto da Sebastiano Perni; ASVr, AE, Campioni, reg. 23 (1605), c. 64r, ove è censito Francesco Palton con la cifra d'estimo di soldi 11.

¹⁰⁶ ASVr, CAF, Arte degli Speziali, reg. 26, *sub* A; TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 107, n. 1133. Alvise era anche stato testimone a uno dei testamenti del padrone di casa e bottega, Giuliano *de Pernis*.

¹⁰⁷ ASVr, CAF, Arte degli Speziali, reg. 26, *sub* O; TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 107, n. 1135.

¹⁰⁸ ASVr, Ospedale dei Santi Giacomo e Lazzaro alla Tomba, reg. 1397, *Poliza del molto magnifico signor prior del venerabile hospedal de Giacomo de Tomba per le medicine date per purgar il mal francese per li poveri de l'hospital de mendicanti et mendicante*.

che vi si trova sul lato destro, recante lo stemma Palton¹⁰⁹ e così intestata: «FRANCISCI PALTONI / AROMATARIII AD CAPUT / AUREUM ET SUORUM» (fig. 2)¹¹⁰.

Passati alla divisione delle sostanze paterne¹¹¹, i due fratelli, sposati con due sorelle, risultano vivere sempre a Ponte Pietra, ma ciascuno con la propria famiglia e con cifre d'estimo in espansione¹¹².

Sorsero nel frattempo liti tra il monastero di Santa Eufemia e Alvise Palton – che curiosamente risulta intorno al 1621 detto «speciale dalle doi teste d'oro» – relative ad alcuni rapporti intercorsi con il cugino, tale padre Bernardino Carlini di Sant'Eufemia¹¹³.

Un dato che merita attenzione è il fatto che nel 1625 Orazio risulti in affitto; il fratello Alvise, invece, risiede in una casa di sua proprietà. Le anagrafi contradali di Ponte Pietra riferiscono che più tardi Orazio era convenuto a nuove nozze dopo la morte della prima moglie Massimilla Torleoni¹¹⁴, dece-

109 Sullo stemma, DE BETTA, *Armerista veronese*, p. 264: «Paltoni Francesco. À un delfino galleggiante in un mare. In marmo rilevato in una lapide del pavimento del chiostro del Duomo»; e a pp. 264-265: «Paltoni. A un delfino posto in palo, natante fra le onde del mare. In rilievo sul capitello di una colonna nel cortiletto della casa n. 7 in via Quattro Spade». A proposito di questo secondo stemma, oggi non più reperibile *in situ*, si ignora chi della famiglia, nonostante le approfondite ricerche, abbia eventualmente vissuto in questo edificio. Si tratta, probabilmente, di uno stemma simile (il delfino è verticale e non orizzontale), ma non ascrivibile ai Palton.

110 Per la tomba Palton in San Giovanni in Fonte, tuttora esistente, si veda Ottone De Betta: «Paltoni: nella Corticella tra la Cattedrale e San Giovanni in Fonte. Terragna, in marmo bianco, caratteri del secolo XVI o anche XVIII con stemma: “S. FRANCISCI PALTONI / AROMATARIII AD CAPUT / AUREUM ET SUORUM”» (DE BETTA, *Corpus inscriptionum veronensium*, I, p. 297). È possibile precisare la datazione di De Betta; Francesco è certamente il padre di Orazio che morì nel dicembre 1614, come riportato dall'anagrafe di quell'anno (ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 952 [1614]); la lapide pertanto risale a quell'epoca.

111 Rimane notizia della divisione rogata il 17 giugno 1616 da Bartolomeo Zuccalmaglio notaio, i cui atti purtroppo sono perduti (ASVr, ANDVr, Pietro Lavori, b. 6544/1570, *Affrancatio domini Horatii Paltoni a domino Gaspare Tonso* [1623 marzo 6]).

112 ASVr, AAC, A, *Ponte Pietra*, reg. 951 [1614], dove Orazio figura in casa propria, mentre Alvise in affitto dai *de Pernis*. ASVr, AE, Campioni, reg. 24 [1616], c. n.n.: Orazio Palton è presente con la cifra d'estimo di soldi 9, elevati a 10 il 14 agosto 1623; ASVr, AE, Campioni, reg. 24 [1616], c. n.n., dove lo stesso risulta con la cifra d'estimo di soldi 10; ASVr, AE, A, *Ponte Pietra*, reg. 632 [1625], da cui la famiglia di Orazio Palton risulta in affitto di casa da Marco Antonio e fratelli Perni; ASVr, AE, A, *Ponte Pietra*, reg. 632 [1625], indica la famiglia di Alvise Palton in casa propria; ASVr, AE, Campioni, reg. 25 [1627], c. n.n., registra Orazio Palton con la cifra d'estimo di soldi 17; ASVr, AE, Campioni, reg. 25 [1627], c. n.n., indica per Alvise Palton la cifra d'estimo di soldi 5.

113 ASVr, Sant'Eufemia, Processi, procc. 557-558.

114 In ASVr, ANDVr, Giovanni Andrea de Bonis e figli, b. 800/2458 [1596 maggio 15], si trovano vari atti riguardanti Massimilla *de Turlionibus* e il marito Orazio Palton, tra i quali la dote. Massimilla era fra l'altro la sorella della moglie del fratello di Orazio, Alvise, la cui dote si conserva in ASVr, ANDVr, Giovanni Andrea de Bonis e figli, b. 731/1634 [1591 dicembre 29].

duta probabilmente in occasione del contagio pestilenziale del 1630, al quale non sopravvissero pure molti dei loro figli, come tristemente attesta l'anagrafe del 1633¹¹⁵. Similmente a quanto accaduto alla famiglia di Orazio, anche di quella del fratello Alvise, dopo il contagio della peste, non vi è più notizia nelle anagrafi, sebbene il figlio Donise, come si vedrà, risulti invece essere sopravvissuto.

Alla metà del secolo, Orazio Palton è censito in anagrafe con l'età di 72 anni; egli vive in casa di sua proprietà con la seconda moglie Violante, figlia di Ruffino Meneri¹¹⁶, cui a breve si aggiungono i nipoti *ex filia*, Veronica e Nicolò Piccoli, rimasti prematuramente orfani¹¹⁷. Si conservano testimonianze dirette relative all'attività di Orazio alla bottega della Testa d'oro, successive all'abbandono della professione¹¹⁸. Giunto ormai a una età avanzata e rimasto senza figli maschi, decise infatti di cedere in affitto, prima a certo Pietro Paolo Ruzzenente (presente dal 1645¹¹⁹) e poi al di lui figlio Giovanni, la propria attività di spezieria presso l'insegna della Testa d'oro¹²⁰. Pietro Paolo esercita presso la bottega già dalla metà degli anni Quaranta del Seicento; Orazio nel 1652 si dichiara tuttavia ancora legittimo proprietario dell'immobile comprensivo di casa a uso di abitazione e bottega: da un atto notarile rogato all'interno della medesima bottega all'inizio del 1650 si apprende che la compravendita che si andava a stipulare con Giovanni Ruzzenente prevedeva un patto di ri-

¹¹⁵ ASVr, AE, A, Ponte Pietra, reg. 635 [1633]; nell'anagrafe della serie Antico Archivio del Comune, si specifica che l'affitto pagato al Giuliano *de Pernis* era sia per la casa sia per la bottega (ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 955 [1633]); ASVr, AE, Campioni, reg. 26 [1635], c. n.n., ove Orazio Palton è censito con l'accresciuta cifra d'estimo di 1 lira e 11 soldi.

¹¹⁶ ASVr, AE, A, Ponte Pietra, reg. 636 [1649].

¹¹⁷ ASVr, AAC, A, Ponte Pietra, reg. 956 [1652]. Per la morte della madre Caterina, figlia di Orazio e moglie di Stefano Piccoli: ASVr, Ufficio di Sanità, Morti di città, reg. 50 [1641-1650], c. 201v [1649, 27 febbraio]; per la complessa situazione generatasi anche a seguito della morte del genero Stefano Piccoli e sul critico ruolo di Orazio Palton: FABRIS, *Il palazzetto Fontana*, p. 43 e nota 155.

¹¹⁸ ASVr, Atti dei Rettori Veneti, Collegio dei medici, m. 14, n. 20, *Incombenze Piccoli*, con testimonianze di Alessandro Terzi figlio di Maffeo di Santa Maria in Organo e di Giovanni Battista Battistini figlio di Pietro Paolo di San Benedetto.

¹¹⁹ TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 114, n. 1351.

¹²⁰ ASVr, AE, Polizze, 1653, reg. 30, c. 50v; tra i beni figura «una casa con bottega in detta contrà annualmente affittata al signor Zuanne Ruzzenente speciale per il qual mi paga ogni anno ducati sessanta otto». Nel 1652 lavora alla Testa d'oro anche un altro speciale, tale Carlo Regatier (TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 112, n. 1279). La famiglia di Giovanni Ruzzenente risulta anni più tardi pagare affitto agli eredi di Orazio Palton (ASVr, AE, A, Ponte Pietra, reg. 639 [1666]).

servato dominio fino a totale saldo del prezzo, cosa che avviene soltanto dopo la morte di Orazio, diversi anni più tardi¹²¹.

Nel proprio testamento del 1666¹²², Orazio Palton chiede di essere «sepolto nel suo monumento in chiesa di San Giovanni in Fonte», intestato al padre Francesco. Inoltre, dispone un legato a favore del nipote *ex fratre* Donise (del quale poi si perdono però le tracce) e, non avendo figli maschi, istituisce eredi in pari quota i pronipoti *ex filia*.

Con Orazio, si estingue in tal modo anche questo ramo dei Palton speciali a Verona¹²³.

Alcuni documenti attestano che, nel 1673, gli eredi di Orazio permutarono a Giovanni Ruzzenente un corpo di casa adiacente a un locale annesso alla bottega, posto sulla strada poco oltre la torretta del Ponte Pietra e avente pure affaccio sull'Adige¹²⁴. Si può quindi collocare con certezza la bottega stessa nel palazzo d'angolo tra le attuali via Ponte Pietra e piazza Broilo; qui peraltro, sul lato verso piazza Broilo, si trova ancor oggi murata, forse dal XVIII secolo, una finestra tamponata sul cui architrave un'iscrizione ricorda un celebre farmaco antipestilenziale: l'«OGLIO DE SCHORPIONI DEL / MATIOLI PERFETISSIMO» (fig. 3)¹²⁵, la cui ricetta era stata descritta nel Cinquecento dal celebre medico senese Pietro Andrea Mattioli¹²⁶.

¹²¹ ASVr, ANDVr, Carlo Corruboli, b. 3096/463, *Emptio domini Ioannis Ruzenenti a magnifico domino Horatio Paltono* [1650 febbraio 23], dove è descritta «una casa murà, copà e solarà che capisse botegha, caneva sotteranea et un camerino aderente alla bottegha con lochi quattro l'uno sopra l'altro per drito, compreso il valor in cima di essa casa in Verona, in contrà del Ponte della Preda, hora habitata dallo stesso comprator, alla quale da due parti confina il signor venditor, et dall'altre due la via comune del Ponte predetto», valutata 1133 ducati assieme alla *spicciaria* con utensili, avviamento, cose, ditta, insegna e quant'altro risulta dall'inventario stilato nel precedente novembre da due speciali e stimata del valore di 851 ducati.

¹²² ASVr, UR T, m. 265, n. 176, *Testamentum domini Horatii Paltoni* [1665 febbraio 4].

¹²³ Orazio morì all'età di 93 anni e il funerale si tenne il 30 gennaio 1666 (Archivio della Curia Vescovile di Verona, Registri Canonici, *Libro dei morti San Giovanni in Fonte 1633-1724*, c. 59v).

¹²⁴ ASVr, ANDVr, Vincenzo Ferro, b. 5235, *Permuta* [1673 febbraio 18]. Si tratta di «una casa di muro coppà, e solarà, de capit<e> alcuni luoggetti piccoli, e tramezati con periane con caneveno a solaro posta in Verona in contrà di Pontepreda, confina da una parte il Fiume Adige col Ponte della Pietra, dall'altra in parte la via comune sotto la Torre del Ponte, et in parte il Signor Ruzzenente col camerino annesso alla sua bottega, et casa già aquistata dal quondam Signor Oratio Palton per istrumento 23 febraro 1650 atti Corobioli, dall'altra il stallo da legname con casa e miglioramenti recuperata per detti signori Testi».

¹²⁵ BROWNELL-CURCIO, *Verona. Guida Storico Artistica*, p. 58.

¹²⁶ Sul personaggio PRETI, *Mattioli, Pietro Andrea*, pp. 308-312; sul farmaco illustrato nei suoi *Commentarii* si veda *Delle considerazioni di Antonio Berthioli*.

Ancora presso la Testa d'oro, nel 1694, venne prodotta dal figlio di Giovanni, lo speziale Francesco Ruzzenente, con approvazione del Collegio medico cittadino, la teriaca, noto antidoto o panacea miracolosa contro mille mali¹²⁷. Francesco Ruzzenente, abilitato dal 1671, ricoprì numerose cariche nell'Arte degli speziali¹²⁸; morì nel 1719¹²⁹ e la bottega passò al figlio Domenico, già esercente dal 1712¹³⁰.

Dal 1743 gestisce l'attività ed è titolare dell'immobile Alvisè Gambaroni¹³¹; dal 1770 sino allo scadere del secolo, figura presso la bottega lo speziale Antonio Maria Saccardi¹³².

L'immobile relativo alla spezieria e alle abitazioni adiacenti (fig. 4) passò successivamente ad Antonio Maria Pighi, quindi all'Istituto Esposti e, più tardi ancora, a Pietro Pighi; infine, la proprietà divenne agli inizi del Novecento della famiglia Morgante¹³³, che ne curò vari restauri nei passati decenni ricavandone più unità abitative; fu in occasione dei lavori degli anni Ottanta che emerse l'iscrizione relativa alla spezieria.

¹²⁷ ASVr, Atti dei Rettori Veneti, Collegio dei medici, m. 14, n. 12, *Privilegii per la triacha*: privilegio di Francesco Ruzzenente per la teriaca alla Testa d'oro (1694); attestato *Pro Theriaca, et mitridato* di Francesco Ruzzenente (1694); altro attestato simile *De theriaca...* (1694) (si veda ASVr, Atti dei Rettori Veneti, Collegio dei medici, m. 14, n. 2 [1694 settembre 22]). Anche DAL PRETE, *Scienza e società nel Settecento veneto*, p. 69 e nota 199, ricorda l'evento. Sul celebre farmaco si veda VECCHIATO, *Gli speziali a Venezia*, pp. 49-58.

¹²⁸ TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 112, n. 1343.

¹²⁹ ACVVr, Registri Canonici, *Libro dei morti San Giovanni in Fonte 1633-1724*, c. 31v.

¹³⁰ TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 112, n. 1341; si veda ASVr, Ufficio di Sanità, b. XLVIII, *Banca matricolati nella magnifica arte degli speziali di Verona* [1736 maggio 26]. Per le proprietà: MORANDO DI CUSTOZA, *Casatico della città*, I, nn. 70-72.

¹³¹ ASVr, CAF, Arte degli speziali, reg. 26, sub A; TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 94, n. 697. MORANDO DI CUSTOZA, *Casatico della città*, I, nn. 70-72, che segnala la successione dei Gambaroni nelle proprietà dei Ruzzenente.

¹³² ASVr, CAF, Arte degli speziali, reg. 26, sub A; TERGOLINA GISLANZONI BRASCO, *La Magnifica Arte*, p. 115, n. 1376.

¹³³ Segnala i passaggi più recenti relativi ai mappali del civico 2 di Piazzetta Broilo (oggi anche 29 di via Ponte Pietra), MORANDO DI CUSTOZA, *Casatico della città*, I, nn. 70-72 (mappali nn. 2020 e 2050). Utile è rintracciare gli immobili attraverso i mappali del Catasto: AGCVr, Catasto Austriaco, foglio 10. Deve per certo avere commesso un errore Eugenio Morando di Custozza, asserendo essere l'edificio a inizio Novecento in proprietà dell'Istituto degli Asili Apertiani, la cui sede istituzionale da fine Ottocento è nel vicino rinnovato palazzo al civico 4 di piazza Broilo (su cui BRUGNOLI, *La sede degli Asili*); l'autore deve infatti avere invertito i nomi dei proprietari con quelli di questo successivo civico, un mappale del quale era un tempo relativo al palazzo Bonvicini, poi confluito nel nuovo palazzo sede degli Asili Apertiani.

Conclusioni

Originari della località vicentina di Lonigo, nel corso del Cinquecento alcuni esponenti della famiglia Palton si radicarono a Verona, dove ebbero alterne fortune.

La professione di speziale esercitata da alcuni di essi spiega la ragione per cui all'interno del ms. Correr 314 si trovino annotazioni relative a una ricetta e a un metodo di cura dalla febbre.

Difficili da chiarire restano al momento tre diversi aspetti inerenti al manoscritto: se le annotazioni medico-farmaceutiche e familiari siano state elaborate già a Verona o altrove, magari nella stessa Lonigo; come i Palton siano venuti in possesso di simile prezioso manoscritto (un pegno per un debito?, un cimelio di famiglia?); e, infine, come tale manoscritto sia uscito dalle loro mani e a chi sia successivamente pervenuto.

Riguardo al primo punto è necessario premettere che non si conservano per questo periodo a Vicenza matricole con nominativi di speziali¹³⁴, ed è quindi impossibile ricostruire l'eventuale esercizio da parte dei Palton dell'arte farmaceutica in territorio vicentino o leoniceno, ma anche più in generale lo stesso *status* familiare nella Lonigo del primo Cinquecento. La tesi che l'elaborazione delle annotazioni sia avvenuta ancora nel contesto leoniceno pare comunque la più probabile. Si deve infatti tenere in considerazione che mancano riferimenti all'ambiente scaligero oltretutto la giovane età dei soggetti, il cui padre era legato a Lonigo e, pur isolatamente, in rapporto con una spezieria del luogo.

Riguardo al secondo punto, è forse possibile quantomeno ipotizzare, a partire dal suo contenuto, che il manoscritto potesse rientrare negli interessi di una famiglia i cui componenti avessero affrontato studi giuridici; infatti le opere di Platone e Senofonte ivi trascritte ben rientrano nel novero dei testi formativi dell'uomo di legge di allora. Come si è avuto modo di osservare, numerosi membri della famiglia abbracciarono professioni legate a tale sfera del sapere.

Le annotazioni di memorie familiari in un manoscritto di simile fattura sono indice del fatto che, nella mente dell'annotatore, quel bene non doveva essere destinato a uscire dal proprio patrimonio; esclusa rimane in tal modo l'ipotesi che si trattasse di un bene-merce, trattandosi piuttosto di un cimelio familiare o di un bene rifugio.

¹³⁴ Chi scrive ha condotto un'apposita ricerca sia presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza sia presso l'Archivio di Stato di Vicenza, con esiti negativi. Gli archivi ecclesiastici risultano del tutto lacunosi per quest'epoca, sia presso Lonigo che a Vicenza.

Riguardo al terzo punto, nonostante le reiterate ricerche, non esistono a oggi indizi convincenti: solo il reperimento di nuovi documenti potrà, forse, in futuro chiarire questo e altri problemi rimasti irrisolti.

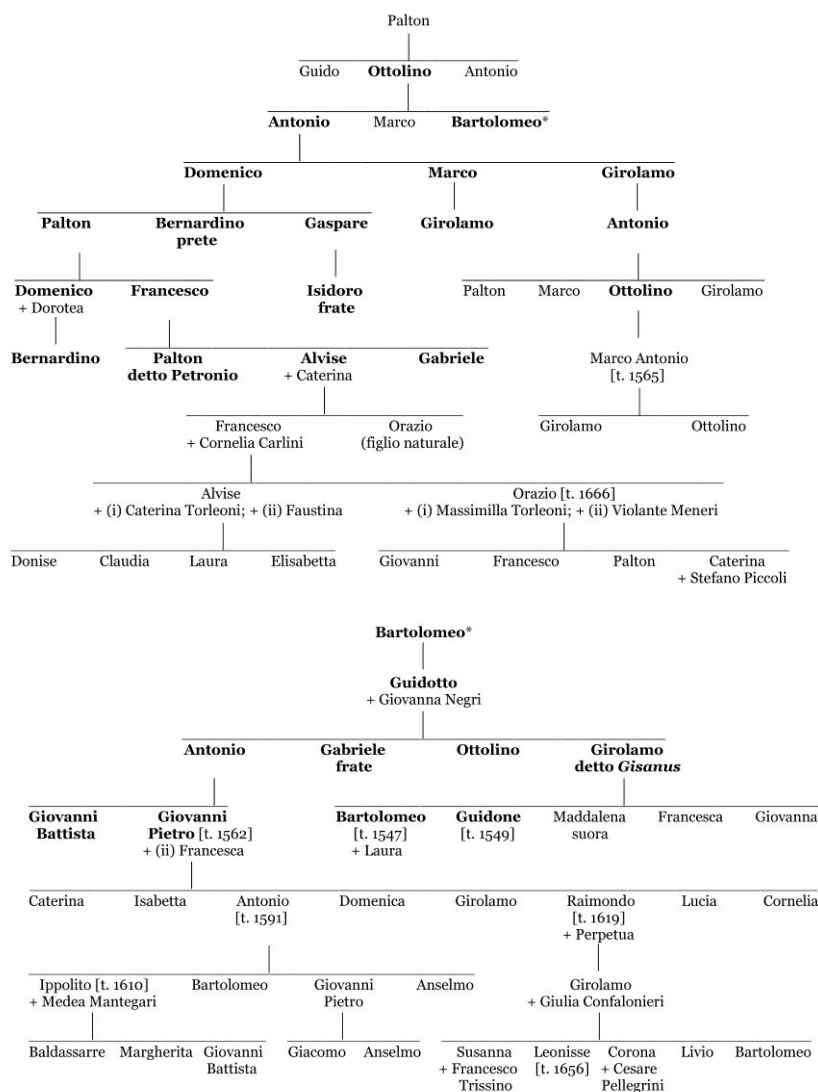
Nel complesso, l'indagine archivistica ha proficuamente permesso di gettare maggior luce sul contesto di redazione delle note in calce al ms. Correr 314 e sui contenuti delle stesse. Al contempo essa ha consentito di approfondire le vicende di due rami veronesi della sconosciuta famiglia Palton e di precisare la storia di alcune emergenze monumentali di loro proprietà che, come si è visto, assunsero un innegabile rilievo.

Appendice

1

Albero genealogico della famiglia Palton.

Si restituisce l'albero genealogico della famiglia Palton. In grassetto sono riportati i dati ricostruiti da Petronio Palton (Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Correr 314/3, cc. 36v-37r); in tondo si integrano le ulteriori informazioni ricavate dai documenti citati in questa sede. t. = testa; + = sposa; (i) = primo voto di matrimonio; (ii) = secondo voto di matrimonio



2

Memoria della discendenza di Petronio Palton, scritta di sua mano il 7 ottobre 1534.

Originale: Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Correr 314/3, c. 38r.

Memoria del tempo che nasete li fioli de misser Francesco Palton cioè Palton dicto Petronio et Alvixe et Gabriel quali sono fratelli.

Primo nasete Petronio de lano 1509 adi 12 marzo.

Alvixe nasete de lano 1514 adi 10 mazo.

Gabriel nasete de lano 1516 adi 6 febraro.

Francesc<a> nasete de lano 1518 del mexe di zugno el zorno di San Guenzo^(a).

Ego Petronius Paltonus filius Domini Francisci Paltoni notarii Leonicensi idem scripsi die 7 octobris 1534.

(a) Francesca ... Guenzo *scritta da diversa mano*.

3

Cure medicinali di mano di Petronio Palton, scritte attorno al 1534.

Originale: Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Correr 314/3, c. 36r.

Recepta.

Item toli in prima siropi tri chomuni; et da poi toli pirolle tre che se domanda pirolle tre che se domanda pirolle sante in tre matine e dormirge sopra operano molto de soto.

Item toli unze 18 de schorzo dil legno de India.

Item toli bochali 18 che sono una mezarolla de bon vino bianco che sia grande over vernaza o mlvaxia.

Item metarli una onza per chadaun bochale che sono una liera e meza per mezarolla del dito legno et chel sia talgiato menudo.

Item uno quarto de chalamo aromatico.

Item uno quarto de stichador.

Item uno quarto de chardo benedeto.

Item uno quarto de iva arteticha.

Item uno quarto de choloquintida.

Item mezo quarto de ciper et fati pestar ben et a mixar le dite chese et da poi tatille meter in fuxione inel dito vin per un zorno e note et poi fatillo bolgire a lento focho tanto che se chonsuma la tertia parte et poi toreti la mitina per siropo e dormirge sopra e bevereti a pasto e via da pasto per fin a giorni 24 e non beveti altro.

4

Formula di un breve con il racconto della guarigione di san Pietro scritta attorno al 1534 di mano di Petronio Palton.

Originale: Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Correr 314/3, c. 37v.

Sancto Petro giaceva in su la porta de Ierusalem et sopra venendo Iesu dise: «Chi è colui che giace». Lui rispose: «Io sum Pietro, el qual giace cum la febre». Iesu disse: «Leva suso che la febre ti lasarà»; et in continente levò suso santo Pietro et fu sanato. Allora santo Pietro pregò Iesu Christo che qualunche persona la portarà adosso queste sante parole la febre subito si leverà et così et la gratia.

Laus Deo finis.

Dicendo tre Pater noster et tre Ave Marie a digiuno a onore dela Trinità et poi meter al colo.

Bibliografia

- Annales canonicorum secularium S. Georgii in Alga auctore Philippo Tomasino...*, Utini, typis Nicolai Schiratti 1642
- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, III, in Verona, per Alessandro Scolari 1750
- BIANCOLINI G.B., *Serie cronologica dei vescovi, e governatori di Verona*, in Verona, per Dionigio Ramanzini libraio a S. Tomio 1760
- BISMARA C., *Pisanello, Pietro da Sacco, due mappae mundi e una ecclesiola di legno a Verona nel 1430*, «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», XVII (2012), 18, pp. 11-35
- BROWNELL P. – CURCIO F., *Verona. Guida Storico Artistica*, Verona 1998
- BRUGNOLI P., *Casa Da Broilo, Brentarolo, Terzi, ora Vaona a Novaia di Marano di Valpolicella*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXIII (2006-2007), pp. 125-138
- BRUGNOLI P., *Gli edifici della sede centrale dal medioevo ai nostri giorni*, in *Testimonianze di 2000 anni di storia urbana negli edifici centrali della Banca Popolare di Verona*, Verona 1986, pp. 62-124
- BRUGNOLI P., *La sede degli Asili Aportiani di Verona. Con note su palazzo Giona-Castellani*, Verona 2000
- CARDINI F., *Il "breve" (secoli XIV-XV): tipologia e funzione*, in *La scrittura: funzioni e ideologie*, a cura di G.R. Cardona, «La Ricerca Folklorica», 5 (aprile 1982), pp. 63-73
- Carlo Scarpa per la sede della Banca Popolare di Verona*, a cura di V. Rossetto, A. Di Lieto, testi di P. Marini et al., Milano 2015
- CICCHETTI A. – MORDENTI R., *I libri di famiglia in Italia*, I, *Filologia e storiografia letteraria*, Roma 1985
- Cronaca di Antonio Godi vicentino dall'anno MCXCIV all'anno MCCLX*, a cura di G. Soranzo, in *Rerum italicarum scriptores*, VII/2, Bologna 1909
- DAL PRETE I., *Scienza e società nel Settecento veneto*, Milano 2008
- DALLA LIBERA S., *L'arte degli organi a Venezia*, Venezia 1962
- DE BETTA O., *Armerista veronese...*, Verona 1923, in Archivio di Stato di Verona, ms. XXVIII/6
- DE BETTA O., *Corpus iscriptionum veronensium...*, I, Verona 1924, in Archivio di Stato di Verona, ms. XXVIII/7
- Delle considerationi di Antonio Berthioli mantuano sopra l'olio di scorpioni dell'eccellentissimo Matthioli. Libro primo*, in Mantova, per Francesco Osana 1585
- DEMO E., *L'«anima della città». L'industria tessile a Verona e Vicenza, 1400-1550*, Milano 2001
- DI LIETO A. – ROSSETTO V., *La genesi della fabbrica*, in *Carlo Scarpa per la sede della Banca Popolare di Verona*, a cura di V. Rossetto, A. Di Lieto, Milano 2015, pp. 43-78
- DOENNIGES W., *Acta Henrici VII Imperatoris Romanorum et monumenta quaedam alia medii aevi*, Berolini 1839
- FABRIS M., *Il palazzetto Fontana al Teatro Romano e le sedi dei magistrati Camerlenghi a Verona. Con nuovi apporti documentari sul Palazzo del Capitano, sulla Domus nova Communis Veronae e sul Palazzo Pompei-Camerlengo*, Verona 2017
- FAGGION L., *Da Lonigo a Vicenza: i Prianti. Percorsi individuali e vicende familiari nei secoli XVI e XVII*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 131-160
- Family Memoirs from Verona and Vicenza (15th-16th centuries)*, edited by J.S. Grubb, Roma 2002
- FLORIO G. – VIGGIANO A., *Introduzione: dalla "storia di Lonigo" alle "storie di Lonigo"*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 11-24

- FLORIO G., *La proprietà delle fiere della Madonna di Lonigo (1542-1545). Mediatori laici e mediatori ecclesiastici tra centro e periferia della Congregazione Olivetana*, «Acta Histriae», 22 (2014), 2, pp. 345-360
- FLORIO G., *Tensioni sociali e crisi d'identità in una comunità veneta di antico regime. Lonigo, 1583-1590*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 103-129
- Giornale dell'italiana letteratura*, 23, nella stamperia del Seminario, Padova 1812
- Il "Regestum possessionum comunis Vincencie" del 1262*, a cura di N. Carloti e G.M. Varanini, Roma 2006
- MACCÀ G.G., *Storia del territorio vicentino*, I, Caldogeno 1812
- MAIFREDA G., *Rappresentanze rurali e proprietà contadina. Il caso veronese tra Sei e Settecento*, Milano 2002
- MARCHI G.P., *Quartine del secolo quindicesimo in lode di Verona*, «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», 18 (1989), 1 (gennaio-aprile), pp. 109-120
- MASTROTTO A. – VARANINI G.M., *Lonigo fra XII e XIII secolo. Spunti di storia politica ed istituzionale*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 25-58
- MAZZADI E., *Lonigo nella storia. Parte seconda. Dal Quattrocento a tutto il Settecento*, II, Vicenza 1989
- MORANDO DI CUSTOZA E., *Casatico della città di Verona*, Verona 1984
- MORDENTI R., *I libri di famiglia in Italia*, II, *Geografia e storia*, Roma 2001
- PIGNATTI F., *Feliciano, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 83-90
- PIGNATTI F., *Filelfo, Giovanni Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 626-631
- POLATI A., *Tra centro e periferia. La committenza dei canonici di San Giorgio in Alga a Lonigo*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 231-244
- PRETI C., *Mattioli, Pietro Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2008, pp. 308-312
- Riforma pretridentina della Diocesi di Verona. Visite pastorali del Vescovo G.M. Giberti 1525-1542*, a cura di A. Fasani, Vicenza 1989
- ROMANELLI G., *Correr, Teodoro Maria Francesco Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma 1983, pp. 509-512
- ROSSI P., *Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto*, in L. MORETTI – A. NIERO – P. ROSSI, *La chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994, pp. 93-149
- Sebastiano Foscari Capitano di Vicenza. Dispacci 1709-1714*, a cura di F. Sartori, Venezia 2008
- STELLA A., *Per una integrazione del Codice diplomatico padovano. Documenti dal Fondo Veneto I dell'Archivio Segreto Vaticano (1166-1183)*, «Scrineum Rivista», 8 (2011), pp. 5-80
- TERGOLINA GISLANZONI BRASCO U., *La Magnifica Arte degli Speciali di Verona*, Verona 1933
- Testimonianze di 2000 anni di storia urbana negli edifici centrali della Banca Popolare di Verona*, Verona 1986
- TOZZO S., *Dalla chiesa di San Pietro in Lamentese al santuario della Madonna dei Miracoli: nuove prospettive di indagine*, in *Storie di Lonigo. Immagini di una comunità veneta dal XII al XIX secolo*, Verona 2015, pp. 245-258
- VARANINI G.M., *La carità del Municipio. Gli ospedali veronesi nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in *L'Ospedale e la Città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura di P. Marini, A. Pastore e G.M. Varanini, Verona 1996, pp. 13-41
- VECCHIATO R., *Gli speciali a Venezia: pagine di storia*, Venezia 2013
- VIANA O., *Appunti per la storia della Santa Casa di Pietà di Verona (sec. XV)*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Arti e Commercio di Verona», s. V, CIV (1927), pp. 16-56

- VIVIANI G.F., *L'assistenza agli "esposti" nella provincia di Verona (1426-1969), inaugurandosi la nuova sede dell'Istituto provinciale per l'assistenza all'infanzia sul Colle San Leonardo*, Verona 1969
- ZAMPERETTI S., *Per una storia delle istituzioni rurali della Terraferma veneta: il contado vicentino nei secoli XVI e XVII*, in *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)*, a cura di G. Cozzi, Roma 1985, II, pp. 61-131
- ZAMPERINI A., *Girolamo Giuliani e Marcantonio Pellegrini a San Bernardino di Verona: commissioni (e due iconografie) per Bernardino India*, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'Arte e della Cultura», XX (39), pp. 111-137

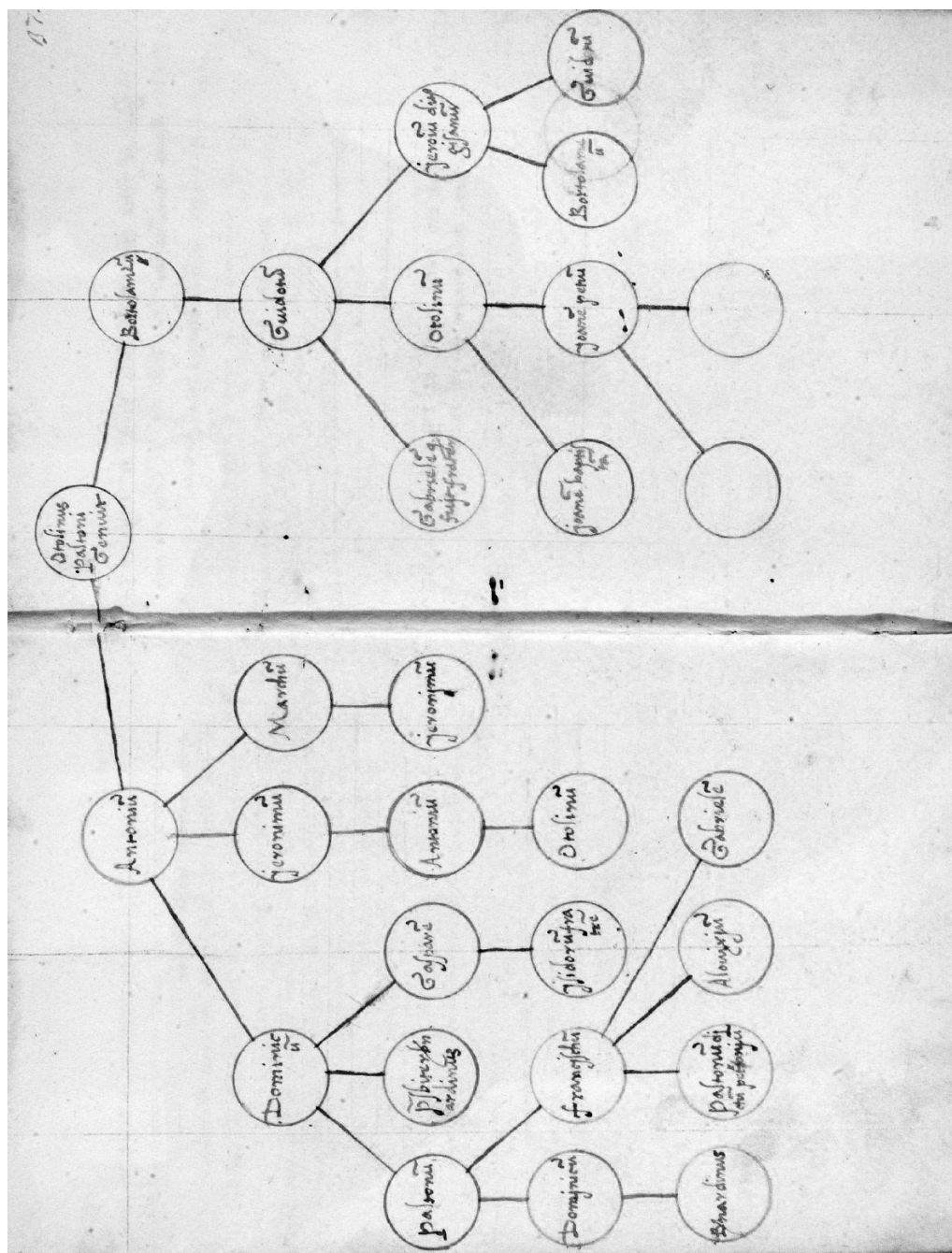


Fig. 1. Albero genealogico della famiglia Palton [Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms. Correr 314 (1534 ca.)].



Fig. 2. Lapide tombale nel cortile di San Giovanni in Fonte intestata a Francesco Palton, speciale alla Testa d'oro, con relativo stemma familiare (1614).

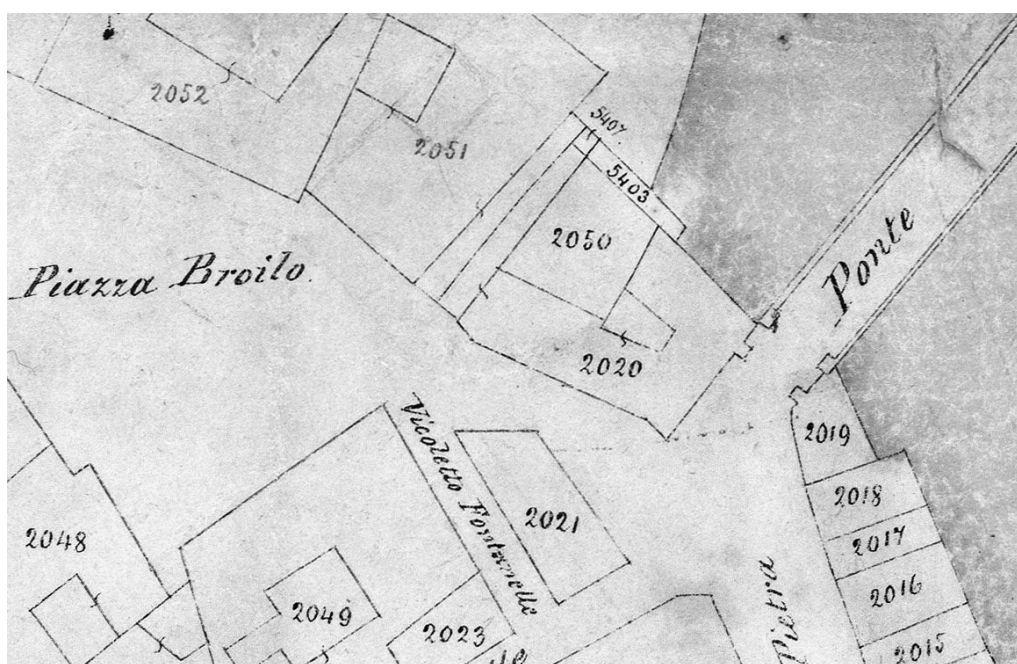


Fig. 3. Iscrizione sull'architrave di una finestra tamponata nel palazzo al civico 2 di piazza Broilo, angolo con via Ponte Pietra, nel luogo ove era la spezieria della Testa d'oro (xviii secolo?).

Fig. 4. Case degli speciali e bottega della Testa d'oro (mappali 2020 e 2050) [AGCVr, Catasto Austriaco, foglio 10].

Abstract

Nuovi documenti per la storia del ms. Correr 314: la famiglia Palton, tra il Vicentino e Verona
Alcune annotazioni in calce al ms. Correr 314 della Biblioteca del Museo Correr di Venezia, redatte intorno al 1534 da Petronio Palton, offrono l'opportunità di ricostruire le vicende di alcuni rami di questa famiglia, originaria di Lonigo (Vicenza). Alcuni rimasero nella città natale, altri si trasferirono a Vicenza e a Verona: sono le vicende di questi ultimi, con riguardo principalmente alla città atesina, a essere qui approfondite, attraverso l'analisi della documentazione d'archivio veronese e vicentina. Un primo ramo della famiglia attestato a Verona sin dall'inizio del Cinquecento, abbandonato l'esercizio delle professioni legali, ascese al grado di nobiltà vivendo di rendita terriera; risiedette in contrada Sant'Andrea, nell'edificio sito ove oggi sorge il più recente palazzo sede della Banca Popolare di Verona (Gruppo BPM). Un secondo ramo praticò la professione degli speziali a partire dall'inizio del XVI fino alla metà del XVII secolo. La loro bottega, detta "Testa d'oro", dalla fine del Cinquecento è attestata nei pressi di Ponte Pietra. Queste vicende consentono di contestualizzare le indicazioni biografiche-familiari in calce al ms. Correr 314 e di chiarire la presenza di altre annotazioni di argomento medico-farmaceutico, in linea con la professione esercitata da un ramo della famiglia Palton.

New documents about the history of the "Correr 314" manuscript: the Palton family, between Vicenza and Verona

The 'Correr 314' manuscript preserved in the Library of the Correr Museum in Venice, was eventually completed in 1534 by Petronio Palton, who added some footnotes. These footnotes have inspired a further investigation into the events concerning the different branches of his family, originating from Lonigo (Vicenza). Some of them stayed in their hometown, others moved to Vicenza as well as Verona. The events of the latter are hereby explored, with particular attention to Verona, through the analysis of the documents from the archives of both Verona and Vicenza. A first branch of the family established in Verona since the early sixteenth century was soon endorsed by the acknowledgment of titles of nobility living off the fat of the land, once it had abandoned the legal profession. It settled down in the neighbourhood of St. Andrew in a building stood on the site now occupied by the more recent building of the headquarters of the Banca Popolare di Verona bank (now BPM Group). A second branch was a long line of apothecaries that took over their activity in the early sixteenth century and survived until the mid-seventeenth century. Their pharmacy, known as the 'Golden Head', stood until the end of the sixteenth century near the Pietra bridge. These stories allow us to contextualize biographical-familiar information in the footnotes of the Correr 314 manuscript. Furthermore, they have clarified the meaning of a number of notes related to a peculiar medical-pharmaceutical subject, consistent with the profession practised by a Palton family branch.

*«Una delle più antiche arti di questa città»:
la corporazione dei formaggeri a Verona
in età moderna*

VALERIA CHILESE

Arti, economia, società. Un accostamento che per anni è stato liquidato in modo abbastanza frettoloso, secondo l'assunto per il quale le corporazioni di mestiere, in particolare nella penisola italiana, avrebbero rappresentato un fattore di rallentamento e sclerotizzazione dell'economia.

In realtà, studi più recenti hanno evidenziato una situazione in buona parte differente. Ampliando il raggio di osservazione e analizzando nella sua completezza il materiale a disposizione è senza dubbio possibile considerare le corporazioni sotto altri punti di vista. L'analisi delle strategie di volta in volta poste in essere per adeguarsi ai cambiamenti sociali ed economici, dei rapporti stabiliti con il potere dominante, dei contrasti interni alle singole realtà corporative e delle modalità di risoluzione degli stessi... tutto ciò ha permesso di ricostruire un'immagine assai diversa da quella fino a ora tramandata dalla storiografia tradizionale.

Le arti appaiono in molti casi cartina di tornasole di equilibri (o squilibri) in costante ridefinizione: l'analisi degli statuti, delle trasformazioni che le stesse corporazioni promuovono, delle cause che intentano o che vengono loro intente sono in grado di fornirci indicazioni interessanti su di un aspetto della storia economica e sociale di Antico Regime sino a ora troppo frettolosamente accantonata¹.

Anche per Verona la documentazione archivistica, assai ricca, è in grado di suggerire nuovi "scorci" per chi voglia occuparsi di tali argomenti. Lo studio, in

* Sigle: AAC = Antico Archivio del Comune; ASVr = Archivio di Stato di Verona; CdA = Compagnie d'Arte.

¹ Per una trattazione più ampia dell'argomento si rimanda a CHILESE, *I mestieri e la città*, e alla bibliografia ivi citata.

particolare, del materiale conservato per l'età moderna rivela una realtà caratterizzata dalla presenza di organismi in grado di gestire i propri interessi con una certa sicurezza, facendo valere le proprie richieste di fronte alla Serenissima, individuando di volta in volta le strategie più adeguate, servendosi – se e quando necessario – di risorse economiche di notevole rilevanza, accumulate nel tempo e gestite con estrema attenzione.

Nelle pagine che seguono si propone l'analisi dettagliata di uno tra i casi più significativi in ambito veronese, quello dell'arte dei formaggiai: ci si è concentrati, in particolare, sulle fasi più recenti della vita della corporazione, soprattutto sul periodo compreso tra il XVI e il XVIII secolo, focalizzando l'attenzione sia sull'aspetto della definizione normativa che caratterizza questa fase della vita corporativa (dei formaggiai come delle altre corporazioni di mestiere), sia sulle strategie di tempo in tempo adottate dai confratelli per difendere l'arte dagli "attacchi" dei nobili, delle altre corporazioni, dell'autorità veneziana.

Ne emerge una realtà estremamente variegata che, come accennato più sopra, collide con l'idea, a lungo diffusa, di realtà corporative dedite esclusivamente a salvaguardare privilegi acquisiti al momento della loro nascita, refrattarie a ogni forma di negoziazione o trasformazione. Sembra, cioè, che nel caso esaminato la corporazione abbia funzionato (o tentato di farlo) come un «ombrello protettivo» per i suoi iscritti, come punto d'appoggio «per i singoli individui chiamati a ritagliarsi uno spazio nel teatro della vita comunitaria»².

Lardaroli e formaggiai

Nel contesto veronese, l'arte dei formaggiai si distingue per la ricchezza e la peculiarità della documentazione conservata. Si tratta, in effetti, di una realtà per più aspetti peculiare: dotata di una notevole ricchezza, essa annovera tra i suoi membri mercanti molto in vista nella Verona di età moderna (un esempio tra tutti, la famiglia Roia), e risulta in più occasioni in grado di far valere le proprie richieste, sia nei confronti di altre corporazioni che in relazione al governo veneziano, via via più attento a normare e controllare l'attività dei corpi di mestiere.

² ZARDIN, *Corpi, «fraternità», mestieri*, p. 9.

Nata nel 1319 come corporazione «dei lardaroli e dei formaggeri»³, quest'arte risulta caratterizzata da elementi in grado di distinguerla nettamente dalle altre compagnie cittadine legate all'alimentazione. Complice anche la posizione della città scaligera (vicina al gruppo montuoso del Baldo e all'altopiano della Lessinia, entrambe zone naturalmente deputate al pascolo), il commercio del formaggio e la sua gestione arrivarono a rivestire in breve tempo una rilevanza notevole, tanto da fare della fraglia che raccoglieva coloro che si dedicavano alla rivendita di formaggio, carni suine, candele di sego, una delle più ricche e interessanti della città⁴.

Il copioso materiale conservato presso l'Archivio di Stato di Verona testimonia infatti di una corporazione caratterizzata da una notevole quantità di beni di sua proprietà; da una ricchezza fiscale *pro capite* dei suoi iscritti mediamente superiore a quella di molte altre corporazioni⁵; da una capacità di definizione e salvaguardia dei propri diritti decisamente invidiabile.

Gli interessi di coloro che praticavano questo mestiere – e di quanti, mercanti e nobili entrarono in contatto con essi – erano territorialmente assai estesi e mettevano in relazione i diretti interessati sia con la montagna veronese che con le terre mantovane e lombarde. La rete di relazioni economiche che l'arte seppe intessere nel corso del tempo appare, in particolare tra il XVII e il XVIII secolo, decisamente ben consolidata, e in grado di porla al riparo da buona parte delle problematiche che caratterizzarono in quel torno di tempo le corporazioni legate al settore alimentare⁶.

La concorrenza da parte di altri commercianti del settore, infatti, appare limitata e sostanzialmente poco pericolosa, mentre i rapporti con l'autorità cittadina, pur se spesso problematici (soprattutto per quanto concerne i calmieri dei vari prodotti) vennero sempre gestiti dai rappresentanti della corporazione con estrema decisione e, sembra, una certa forza contrattuale. Se in effetti ricordiamo che a quest'arte spettava la commercializzazione di prodotti quali

³ Per la terminologia utilizzata nel presente contributo in relazione ai mestieri, ai prodotti e alle loro caratteristiche, si rinvia all'*Appendice*, 7. I primi statuti relativi all'arte si trovano trascritti in *Gli antichi statuti*, pp. 422-432.

⁴ Interessante è il confronto con il caso genovese, rispetto al quale Paola Massa addivene a considerazioni diverse: in quella realtà urbana, infatti, l'arte dei formaggiai era sì tra le più antiche e importanti del settore alimentare, ma non rivestiva un ruolo sociale particolarmente prestigioso (MASSA, *Annona e corporazioni*, p. 393).

⁵ Per una trattazione più ampia del tema, con particolare attenzione al XVII secolo, si rimanda a CHILESE, *Una città nel Seicento veneto*, in particolare pp. 154-205.

⁶ Si veda per esempio, la situazione dei *festari* in CHILESE, *I mestieri e la città*, pp. 124-130.

burro, lardo, formaggio e olio⁷, è facile comprendere come essa rappresentasse uno snodo focale per la vita cittadina e come fosse interesse delle stesse autorità civili vigilare affinché la vita della corporazione procedesse nel miglior modo possibile.

Butirri e formagli: norme e discussioni, qualità e calmieri

Il primo e più importante prodotto commercializzato da quest'arte era, naturalmente, il formaggio. Le fonti analizzate non rendono testimonianza della varietà di formaggi messi in vendita⁸: ai rivenditori e alle autorità cittadine stava piuttosto a cuore la definizione di ciò che si intendeva per "vendibile". In effetti, è proprio su questo tema che più spesso, nel corso dei secoli, l'arte dei formaggiai veronesi venne a scontrarsi con le autorità cittadine e veneziane, nel tentativo, più volte fallito, di individuare modalità di valutazione univocamente valide.

La vicenda partiva da lontano: i primi documenti di cui l'archivio rechi traccia risalgono al XVI secolo e si richiamano a legislazioni in uso già da tempo a Venezia, nel mercato di Rialto. Per questa piazza, un proclama emanato dai provveditori alla sanità nel 1532 vietava la messa in vendita di «formazi marci, guasti, puzzolenti et de qualunque detta sorte cativi, che sono da far colla»⁹.

Ma se tale indicazione rappresenterà il punto di riferimento per tutte le legislazioni successive (e per la definizione della "buona qualità" del formaggio), essa sarà anche, ripetutamente, messa in discussione dagli esercenti veronesi, che contesteranno a più riprese la definizione di formaggio "rovinato". Secondo il loro punto di vista, infatti, i formaggi «carolati o con vermetti bianchi»¹⁰ non avrebbero dovuto essere considerati dannosi alla salute del consumatore. I documenti settecenteschi, in particolare, appaiono assai precisi su questo pun-

7 Sull'alimentazione in età moderna si rimanda a MONTANARI, *La fame e l'abbondanza*; ID., *L'Europa a tavola*; FLANDRIN-MONTANARI, *Storia dell'alimentazione*.

8 Sul tema, per il territorio veronese, si veda VARANINI, *Una montagna per la città*, pp. 32-33 e VIGOLO, *Termini d'interesse storico*, pp. 30-31. Indicazioni sulle varietà commercializzate nel veronese anche in PASA, *Produzione e trasporto del formaggio*, pp. 171-176. Per quanto riguarda invece il formaggio di pecora o misto, gli unici riferimenti sono contenuti nei verbali d'esame dei nuovi confratelli: nei documenti d'archivio analizzati, infatti, non vi è alcun riferimento a questo genere di prodotti.

9 ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 1: proclama del 7 maggio 1532.

10 ASVr, AAC, Processi, b. 175, fasc. 1139: supplica dell'arte dei formaggiai al podestà e ai provveditori veronesi in data 8 marzo 1736.

to: l'arte dei formaggiai di Verona aveva sempre avuto la possibilità di mettere in vendita tale tipologia di prodotti senza incorrere in alcuna sanzione¹¹.

La posizione dei rivenditori a tale proposito era talmente decisa che, nel 1737, alcuni rappresentanti dell'arte decisero addirittura di recarsi presso un notaio per rilasciare una deposizione giurata relativa al fatto che da sempre, nella città atesina, era possibile vendere formaggio marcio o con vermi e che l'unica rigida eccezione in tal senso era quella relativa ai formaggi *sentinati*, cioè bagnatisi nel corso del trasporto via fiume o via mare, con l'acqua della stiva¹².

Da parte loro, i provveditori alla sanità tentarono più volte di esercitare un controllo rigido in tal senso: ancora nel 1737, per esempio, essi ribadirono la «proibizione di tenere e vendere [...] formagli o robbe salate marcie e verminose»¹³, invocando, per ognuno dei casi controversi, l'obbligo di far intervenire alcuni esperti per una perizia.

La "battaglia" dall'una e dall'altra parte risulterà decisamente dura, escludendo qualsiasi possibilità di accordo: se da un lato i provveditori continueranno a sequestrare cibo e ad arrestare formaggiai trovati in possesso di merce avariata, l'arte continuerà invece a spendere il proprio denaro per procurarsi avvocati in grado di difenderla¹⁴.

Accanto alla questione della qualità del prodotto, l'altro grosso problema più volte trattato nella documentazione dell'arte riguarda le modalità e i costi di approvvigionamento dei formaggi e del burro. Anche se parte del prodotto messo in vendita dai formaggiai veronesi proveniva con tutta probabilità dai pascoli immediatamente vicini alla città, il materiale tra Sei e Settecento non conserva che pochi, rapidi accenni in tal senso. Al contrario, la documentazione diviene assai esauriente per quanto concerne formaggio e burro acquistati dai malghesi della montagna circostante Verona o da proprietari di mandrie della Bassa veronese e del Mantovano¹⁵.

11 ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 1: *Stampa per l'arte dei formaggeri di Verona sopra formaglio tarrato relativamente alla stampa del 1738* (le testimonianze risalgono però al 1755).

12 ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 164: dichiarazione rilasciata il 23 settembre 1737.

13 ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1139: proclama dei provveditori alla sanità del 4 aprile 1737.

14 Si veda, per esempio, ASVr, CdA, Formaggeri, b. XI, fasc. 220-229.

15 Gianmaria Varanini, per il Tre e Quattrocento, sottolinea che «gli Statuti dell'arte dei formaggiai veronesi del 1319 ricordano l'importazione di prodotti provenienti dalla Puglia o da Creta, molto probabilmente attraverso la mediazione veneziana». Egli ricorda inoltre l'importazione di *caseum forte* dalla val di Fiemme (VARANINI, *Una montagna per la città*, p. 70, nota 113). È probabile che nel periodo qui esaminato fosse diminuito il "flusso" di formaggio proveniente da zone lontane, aumentando invece la quantità di prodotto acquistato da produttori veronesi e mantovani.

Una o due volte l'anno i formaggiai veronesi stipulavano una serie di accordi con costoro, stabilendo in anticipo la quantità di burro e formaggio che avrebbero dovuto inviare alle loro botteghe e la cadenza con cui tale approvvigionamento sarebbe avvenuto. Un accordo come quello stipulato tra Cristiano Valenzi e il malghese Gaspare Peretti il 18 marzo 1718¹⁶, per esempio, prevedeva che il secondo cedesse al primo tutta

la sua frua delle vacche numero 74, cioè tutti li butirri e formaggi che farà le medesime per un anno, da principiare il primo giorno di Quaresima corrente e termina l'ultimo di Carnevale dell'anno venturo 1719, nelli patti e modi qui sotto descritti, cioè doverà condur in sua bottega del signor Valenti a mezza esenzione tutto il butirro che abbi fatto dal primo giorno di Quaresima sino a ora, così pure doverà condurre il detto botter che anderà facendo di settimana in settimana, et li formagli doverà condurli nelli soliti quattro stagioni, cioè il San Giorgio di aprile et a Sant'Antonio di giugno et a San Michele di settembre et a Sant'Antonio di genar insequente 1719; quali formagi doverà esser di buona e perfetta qualità e doverà esser pesati al tempo che sarà condotti.

L'accordo in questione risulta assai preciso relativamente alla determinazione del peso del formaggio; dopo la prima pesatura al momento della consegna, esso dovrà essere nuovamente pesato a distanza di alcuni mesi per stabilire, sulla base delle due misure, l'esatta quota da pagare:

dapoi al tempo delle paghe si doverà pagare, et poi il detto formaglio esser tenuto da detto Valenzi, cioè per il mese di settembre cioè quello vernizzo e marzadego, et al fine di detto mese doverà esser dibattuta la tara, cioè quella averà fatta concordemente se potrà convenirsi, et in defetto doverà esser eletto un terzo non sospetto delle parti, acciò stabilita la tara vi sarà, e quella che vi sarà di più del dieci per cento che sarà debatuta doverà esser debatuta, et se caso ve ne fosse di meno si doverà bonificarla al detto Peretti malghese; et per quello altro di monte e settembrin si doverà sopraseder sino il mese di altro settembre dell'anno susseguente 1719.

¹⁶ ASVr, CdA, Formaggeri, b. VIII, fasc. 177: contratto stipulato tra Cristiano Valenti formaggiaio e Gaspare Peretti malghese il 18 marzo 1718. A tal proposito si rimanda anche all'accordo stipulato nel 1604 tra il vaccaro Matteo fu Michele della Chiesanuova e il suo procuratore Marcello Padovano e il formaggiaio Domenico fu Jacobo dell'Oliva dell'Isolo di Sopra, citato in PASA, *Produzione e trasporto del formaggio*, pp. 171-176.

A questo punto, per la determinazione della cifra da pagare (che sarà versata in due rate, a san Giorgio e a san Michele), sarà necessaria un'ultima operazione:

qual robba doverà il detto Valenzi pagargliela a ragione di quello farà il caporal Provali, eletto dal suddetto Peretti, et altro da eleggersi dal signor Valenzi, che habbi vacche 50 almeno, per dover poi riunir li sudetti dui pratiche et dividere per unità et quella unità sarà il prezzo che doverà detto Valenzi pagargli la suddetta frua al detto Peretti.

Non sempre, tuttavia, gli accordi prevedevano tanti e tali passaggi. In altri casi, infatti, la quota da corrispondere veniva determinata al momento della redazione del contratto, senza possibilità di variazioni, come riporta, ad esempio, quello stipulato tra il formaggiaio Giovanni Rovelli e il malghese Lorenzo Ottolini il 25 ottobre 1694¹⁷:

il prezzo della quale [*frua*] sarà tenuto il signor Rovelli pagarlo in ragione di troni 8 soldi 5 il peso come da accordo, et il medesimo Rovelli sarà obbligato pagare un peso di salado con oglio, et un peso di candele di perfetta qualità di regalia [...] qual frua, cioè formaglio dovrà essere condotto alla sua bottega alli tempi come si costuma, et pesato medemamente nelli stessi tempi, et il botter dovrà esser condotto di tempo in tempo che s'anderà facendo il pagamento della robba che riceverà, che doverà essere di volta in volta dal medesimo signor Rovelli notato sopra un libretto.

La stipula di questi contratti non poteva non interessare le autorità costituite, preoccupate di garantire alla città i rifornimenti necessari e, nello stesso tempo, di mantenere sotto controllo il prezzo delle derrate alimentari. In quest'ottica, l'attenzione dei capitani e dei podestà veneziani si concentrava soprattutto su due punti focali: da un lato vi era infatti il tentativo di debellare il contrabbando; dall'altro quello di evitare qualsiasi genere di speculazione da parte dei bottegai.

L'attività normativa dei rappresentanti veneziani è testimoniata dai documenti veronesi soprattutto per gli anni relativi alla seconda metà del XVIII secolo, quando i vari capitani e podestà che si succedono aumentano i controlli sulla quantità di burro fatta entrare e messa in commercio a Verona. L'esigenza di intervenire in tal modo viene ben evidenziata da un proclama a

¹⁷ ASVr, CdA, Formaggeri, b. VIII, fasc. 184.

stampa del 1778¹⁸, in cui il podestà lamenta la scarsità di burro in città, a suo parere derivante

dal reo contegno di alcuni dei più opulenti formaggieri di questa città, li quali stabiliti gli accordi di questo genere coi malghesi, lasciando in tutto, o in parte presso di loro [il burro], in luogo d'introdurlo in città lo fanno passar anzi in estero stato a solo studio di dannato profitto, praticandone ancora non indifferenti distrazioni altrove sotto pretesto di provvedere la Dominante.

Proprio per questa preoccupante scarsità di burro, che provocava automaticamente l'aumento dei prezzi, le autorità chiesero a più riprese di poter controllare gli elenchi degli accordi stipulati dai singoli bottegai veronesi, e andarono a precisare, con una serie di proclami successivi, il comportamento che gli stessi avrebbero dovuto tenere.

Così, per esempio, nel 1780 ai formaggiai venne dato ordine di notificare entro otto giorni dalla stipula tutti gli accordi conclusi con i malghesi, specificando le generalità della controparte, il numero delle vacche da questi possedute, la durata dell'accordo. Oltre a ciò, venne dato ordine di provvedere affinché il burro arrivasse in città con cadenza quindicinale: i pani di burro eventualmente avanzati avrebbero dovuto entro breve tempo essere ceduti ai colleghi, in modo che tutte le botteghe cittadine risultassero provviste di questo prezioso genere alimentare¹⁹.

Anche in questo caso, come in altri proclami, veniva assolutamente vietato il trasporto di burro verso l'estero: per ogni esportazione sarebbe stato infatti necessario ottenere un apposito permesso da parte dell'autorità cittadina.

Da parte loro, i diretti interessati già nel 1740 avevano fatto presenti le difficoltà di approvvigionamento, che, a loro dire, non potevano certo essere loro ascritte²⁰:

Varie sono le ragioni per le quali la solita frua del butirro, subordinata ai calmieri della Città illustrissima, non è sufficiente al mantenimento di questi abitanti: la lauta maniera di vivere, introdotta dalla quantità dei cuochi, la varietà dei pasticceri, che in considerabile numero hanno qui aperte le loro botteghe, la libertà del consumo introdottosi nella Quadregesima per cinque giorni continui di

¹⁸ ASVr, AAC, Processi, b. 242, n. 2843: proclama del 2 ottobre 1778.

¹⁹ ASVr, AAC, Processi, b. 242, n. 2843: proclama del 15 novembre 1780. Lo stesso fascicolo conserva anche il materiale relativo a un processo contro Felice Rizzino, accusato di aver venduto il burro ai confratelli a un prezzo superiore a quello indicato dal calmiere.

²⁰ ASVr, AAC, Processi, b. 242, n. 2839: supplica dell'arte dei *casolini* al podestà e al Consiglio di Verona del 6 febbraio 1740.

settimana, la numerosa popolazione accresciuta, oltre la provista, che viene fatta qui in Verona anco per l'uso del Territorio. Degnino benignamente riflettere li vari accidenti ai quali è soggetta questa frua di mortalità purtroppo occorse nelle armente, siccità incontrata anco nell'estate passata che ha resa e diminuita la quantità del butirro: il tutto già è abbastanza palese, la libertà dei padroni delle malghe, che mandano la frua nelle città vicine ove trovano il loro maggior vantaggio colà vendendosi questa specie a maggior prezzo del praticato in Verona, oltre li casolini delle ville del Territorio, che fanno la loro ragguardevole previsione dalli stessi casari.

Purtroppo gli elenchi che di tanto in tanto vengono restituiti dalla documentazione non sono esaustivi relativamente a tale argomento. Certo è che, come dimostrano gli elenchi riportati in appendice (*Appendice*, 1), per garantirsi una quantità di burro sufficiente i formaggiai più intraprendenti dovevano attivare diversi accordi, contattando proprietari di mandrie provenienti sia dal territorio veronese (tanto dalle zone collinari e pedemontane quanto dalla bassa pianura), che dal mantovano²¹.

Tanto nell'uno quanto nell'altro caso non doveva essere infrequente imbattersi in proprietari nobili o in cittadini che avevano investito le proprie ricchezze in tale settore: anche in questo caso le fonti risultano purtroppo avere, limitandosi per lo più a fornire indicazioni generiche. Unica eccezione in tal senso, risulta una serie di contratti, peraltro piuttosto "disordinati", risalenti agli ultimi anni del Seicento: in queste carte sparse compaiono i nomi della marchesa Drusilla Maria Vincenzi Guerrieri di Mantova, del marchese Girolamo Carlotti, di un marchese Canossa residente a San Martino in Acquaro, di un marchese Sagramoso²².

Strettamente correlato al tema dell'approvvigionamento di burro e formaggio, era quello del prezzo di vendita degli stessi. Come abbiamo visto, infatti, l'attenzione dei governanti veneziani a questo proposito era notevole: un aumento incontrollato dei prezzi delle derrate alimentari era da evitare a qualsiasi costo²³. Su tale argomento, il "braccio di ferro" tra corporazione e rappresen-

²¹ In effetti, come dimostra un documento del 1738, la provenienza di coloro che portavano le proprie mandrie a pascolare sulle montagne veronesi è abbastanza varia: accanto a veronesi, molti dei quali residenti nella bassa pianura, si registrano infatti molte presenze mantovane (ASVr, AAC, Processi, b. 242, n. 2839: fede della Cancelleria di Sanità del 3 settembre 1738).

²² ASVr, AAC, Processi, b. 176, n. 873, materiale relativo al 1793-1795. Sull'interesse della nobiltà cittadina verso la montagna veronese, si veda LANARO, *Note sull'alpeggio*, pp. 127-128.

²³ Analizzando il problema in relazione soprattutto alla carne, Paola Lanaro sostiene: «Non va dimenticato, come è stato per esempio messo in luce per i beccai, che l'autorità locale si trovava dibattuta tra l'esigenza di soddisfare la domanda della grande massa di consumatori agendo sul-

tanti statali divenne a tratti durissimo: la documentazione sei e settecentesca è ricca di documenti che lo dimostrano ampiamente.

Il problema principale, da parte della corporazione dei formaggiai, era naturalmente quello di garantirsi il massimo guadagno sul prodotto messo in vendita: per questo motivo essa protesta ripetutamente presso i podestà e i capitani inviati da Venezia, sollecitando continue revisioni del calmiere, ma anche delle modalità con cui lo stesso viene determinato. La disputa ebbe inizio nel 1517, quando i rettori di Verona pubblicarono un proclama con cui vietavano la messa in vendita di burro e formaggio a prezzi superiori a quelli stabiliti in tale occasione²⁴. Le norme in questione vennero ribadite nel 1519 e, ancora, nel 1522 e nel 1526: segno evidente che da parte dei rivenditori le stesse non erano state recepite²⁵.

Da parte sua, l'arte preparò vari ricorsi, puntualmente inascoltati. Nella seconda metà del secolo i formaggiai presentarono una memoria nella quale, a dimostrazione della pericolosità di tale misura, adducevano una serie di motivi, alcuni dei quali legati addirittura a considerazioni di natura psicologica²⁶:

È termine notissimo che sì come la speranza del guadagno invita gli huomeni da diverse bande a concorrere, conducendo robbe da ogni parte, donde poi necessariamente riesce l'abondanza et la nullità dei precii a beneficio delli compratori, così la limitazione delli precii che toglie la speranza de quelli guadagni che li negoziatori dalla incertitudine dei prezzi si propongono, è cagione che cessino di condurre le robbe, dal che poi riesce la penuria odiosissima al popolo, qual suole infinitamente godere alla semplice vista delle botteghe piene abbondantemente di cose destinate agli umani comodi.

In particolare, secondo i redattori del documento, l'imposizione del calmiere avrebbe avuto come effetto da un lato la messa in vendita di formaggi di qualità inferiore, dall'altro il contrabbando,

cio è condurre altrove le robbe anco native del luoco dove è la limitatione, non ostante ogni proibitione, superando ogni difficultà et passando, come si suol dire, fin sotto le forche, tanto può nelle humane menti l'opinione del guadagno.

la leva del calmiere e l'esigenza irrinunciabile di salvaguardare il gettito derivante dall'affitto delle beccarie» (LANARO, *Scelte economiche*, p. 187).

²⁴ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1436: proclama del 4 settembre 1517.

²⁵ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1436. I proclami sono rispettivamente datati 9 luglio 1519; 17 settembre 1522; 29 maggio 1526.

²⁶ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1439: supplica dell'arte dei formaggiai al Consiglio (1572). Altro materiale cinquecentesco sullo stesso argomento in ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1436.

D'altro canto, la notevole varietà di formaggi esistenti sul mercato avrebbe reso assai difficile la definizione di un calmere unico, universalmente valido: le variabili da tenere in considerazione erano in effetti assai numerose e andavano dalla qualità e dall'abbondanza del fieno al calo del peso del formaggio immagazzinato dal venditore, ai difetti e ai problemi di stagionatura che avrebbero potuto insorgere.

Le appassionate difese cinquecentesche non sortirono alcun effetto: nel XVII secolo il calmere del burro e del formaggio venne normalmente applicato, nonostante le continue proteste che, tuttavia, ebbero l'effetto di mantenere costantemente alta l'attenzione dei magistrati veneziani su tale argomento, costringendoli, di volta in volta, a rivedere le modalità di determinazione del calmere stesso (*Appendice*, 3). Alla fine del Seicento, in particolare, le parti sembrarono aver raggiunto un accordo²⁷, stabilendo che il prezzo imposto sarebbe stato basato sul prezzo delle *frue* e che quest'ultimo sarebbe stato stabilito utilizzando

dieci prezzi de malghesi di questo territorio, cinque prezzi de malghesi mantovani tutti mediocri e più comuni e praticati, da rilevarsi con la presenza dei scritti che doverà esser fatta dagli intervenienti dell'arte suddetta dei formaggeri con loro giuramento nei mesi di marzo e settembre di cadaun anno, dai quali prezzi sommati insieme e divisi per quindici risulterà con la decima quinta parte il giusto prezzo delle frue.

Nemmeno tale accordo, tuttavia, risultò sufficiente a portare una certa tranquillità: nel 1704, nel 1738 e nel 1740, l'arte si rivolse ancora, a più riprese, al podestà per protestare contro la Città di Verona, accusata di non tener fede agli accordi raggiunti a fine Seicento e di imporre limiti inaccettabili ai venditori di formaggio e burro²⁸.

«Li casaroli di Verona, per antichissima consuetudine che a memoria di uomini non ha esempio in contrario, sempre hanno venduto oglio»

Importante quanto burro e formaggio e come questi prodotti più volte oggetto di dispute tra la città, Venezia e i suoi rivenditori, l'olio fu spesso al centro

²⁷ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1140: proclama del Consiglio dei XII del 5 marzo 1696.

²⁸ Si veda, in particolare, ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 5. Sul tema, più in generale, si rinvia a LANARO, *Scelte economiche*, pp. 186-187.

dell'attenzione dell'arte dei formaggiai veronesi. In effetti, si trattava di un prodotto dalle molteplici destinazioni, secondo quanto sottolinea Giorgio Sommariva nel XV secolo²⁹:

In Verona si raccoglie fra la Gardesana e la montagna tanta quantità de olio, che oltre quello che se consuma per el viver delle persone e per uso delle famiglie e quello che se spende nell'arte de la lana, se ne vende anchor tanto che va fora dal paese per marchantia.

Le problematiche legate a tale prodotto, come vedremo nelle pagine che seguono, sono molteplici: la delicata questione della misurazione; i ripetuti tentativi di tenere sotto controllo il contrabbando; l'imposizione di un calmiere³⁰; il progetto veneziano di concentrare il commercio in un unico *fontico*... una serie di tematiche di difficile risoluzione, che a lungo impegneranno l'arte, la Città e la Serenissima.

Tra i temi maggiormente importanti e ripetutamente discussi dall'arte dei formaggiai va annoverato senza dubbio quello relativo alla misurazione dell'olio. I problemi, in tal senso, sono di duplice natura: vi è infatti l'esigenza di evitare qualsiasi genere di frode, introducendo una misura unica, facilmente controllabile da parte dell'autorità preposta e riconoscibile dall'acquirente. Oltre a ciò, nel corso del XVIII secolo nasce l'esigenza di uniformare la misura veronese con quella veneziana, necessità correlata soprattutto al pagamento del dazio³¹.

Le prime difficoltà sembrano nascere nel XVI secolo: al 1551 risale infatti uno statuto che stabiliva che tutte le misure utilizzate dai produttori e dai venditori veronesi avrebbero dovuto essere controllate dagli ufficiali a ciò preposti e quelle regolari avrebbero dovuto essere bollate, dietro pagamento di una quota determinata dall'autorità veneziana³².

²⁹ La citazione è tratta da BRUGNOLI, *Magna e tasi*, p. 24. Sull'utilizzo dell'olio in area veneta si veda CIRIACONO, *L'olio a Venezia*, *passim*.

³⁰ Le iniziative veneziane, a tale proposito, sono molteplici, e vanno aumentando proprio nel corso del XVII secolo. In particolare, come ricorda Ciriaco, «nel 1625 si introdusse per la prima volta un dazio sul consumo, pari a “un soldo per ogni libbra di olio di ogni qualità dispensata e impiegata per ogni uso”, al quale seguì ben presto un secondo e un terzo aggravio fiscale» (CIRIACONO, *L'olio a Venezia*, p. 309).

³¹ Come sottolinea Ciriaco, l'olio era un «prodotto speculativo» ed era stato per questo «posto ben presto sotto il controllo delle autorità annonarie veneziane» (CIRIACONO, *L'olio a Venezia*, p. 307).

³² ASVr, AAC, Processi, b. 177, n. 1484: *Magnifica Città di Verona per le misure dell'olio*.

A fronte di tale indicazione sorsero, fin da subito, numerose proteste. In particolare gli ufficiali incaricati fecero presente che le misure utilizzate a Verona per la vendita dell'olio risultavano in molti casi "difettose", fortemente disuguali da bottega a bottega. Per questo si rese necessario, a partire dal 1664, abbandonare le vecchie misure in legno e utilizzare esclusivamente misure di «bandon grosso» da realizzarsi sulla base delle copie a disposizione presso l'ufficiale bollatore e l'ufficio della Cassa Pubblica³³.

Nemmeno tale misura, tuttavia, riuscì a pacificare le parti in causa. Già negli anni immediatamente successivi all'emanazione di queste norme vi fu chi iniziò a protestare per l'inesattezza anche delle nuove misure: a distanza di quattro anni, perciò, il Consiglio dei XII, su espressa richiesta dell'arte, si vide costretto a introdurre un'ulteriore distinzione, che avrebbe obbligato i «conduttori di olio» a usare le misure metalliche, mentre i formaggiai e i rivenditori avrebbero dovuto servirsi di nuove misure, realizzate in vetro³⁴.

Il vero problema, però, aveva a che vedere con l'imposizione da parte di Venezia di tasse sul venduto. Nel 1680, infatti, Domenico Sartori, incaricato dalla Serenissima di riscuotere la tassa sull'olio, accusò i formaggiai veronesi di servirsi di misure irregolari: se infatti, secondo gli ordini della Dominante, 144 bacede di olio avrebbero dovuto costituire 9 brente (unità di misura su cui evidentemente si basava il calcolo delle tasse), nel caso di Verona le 9 brente venivano riempite da 151 bacede³⁵.

Memoriali e contromemoriali si susseguirono per due anni, fino a quando il Consiglio dei XII non decise di intervenire, dando ragione a Sartori e ordinando ai formaggiai di adeguarsi alle misure veneziane³⁶.

In effetti, l'attenzione delle autorità cittadine sull'olio, la sua misurazione e il pagamento delle relative tasse era notevole: nel 1711, per esempio, una memoria redatta dall'arte ricordava come le botti d'olio³⁷, una volta arrivate in città via fiume, venissero fatte scaricare

33 ASVr, AAC, Processi, b. 174, n. 2304: atti del Consiglio dei XII del 24 marzo 1664. Si veda anche ASVr, CdA, Formaggeri, b. III, fasc. 57.

34 ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 162: atti del Consiglio dei XII del 24 marzo 1668. Sullo stesso tema, si veda anche ASVr, AAC, Processi, b. 177, n. 1484, con interventi risalenti al 1755 che ribadiscono le medesime norme.

35 ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 162: l'arte dei formaggiai contro Domenico Sartori. Memoria di Sartori del 4 marzo 1680. La *baceda* corrispondeva a circa 4,30 litri, mentre la *brenta* era pari a 68,7 litri.

36 *Ibidem*, documento datato 31 dicembre 1683.

37 ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 167: documento del 6 luglio 1711. La relazione è redatta dagli incaricati della dogana, che descrivono nel dettaglio le operazioni di scarico, identificazione, misurazione e controllo delle botti d'olio arrivate in città via Adige. La norma che regola tali

in dogana Ponte Navi, sopra la pietra solita, laddove vien forata la botte con una trivella e da noi medesimi [i misuratori incaricati] li leviamo la misura, sive semo della mancanza con un scorzo di cercolo, segnandolo sopra un cercolo della botte portata, qual semo si consegna al paron, il che fatto si carica in carro o carretta e si conduce alla bottega dei casolini, per qual misura e carico e scarico danno a noi troni quattro per ogni cao di olio di miara due.

Tutte queste misure ci conducono a quello che, all'epoca, doveva rappresentare un grave problema per la Dominante: il contrabbando³⁸. Una serie di documenti risalenti grosso modo alla metà del Settecento evidenzia la gravità di questo fenomeno che sembrerebbe riguardare soprattutto l'olio proveniente dalla riviera gardesana³⁹. Un memoriale privo di data sosteneva infatti che la maggior parte del prodotto di quest'area veniva trasportata in modo del tutto illegale a Verona. Non solo: l'olio della Gardesana sarebbe stato mescolato per opera degli stessi produttori con altro olio, prodotto nel veneziano e di qualità inferiore, e destinato poi al mercato alemanno⁴⁰.

Ancora una volta, la questione, di estrema delicatezza, andava a coinvolgere la nobiltà locale, proprietaria di ampi appezzamenti di terreno sui quali l'olivo era spesso indicato come coltura rilevante⁴¹. Nobiltà che, in base a quanto denunciato dagli stessi rettori veneti, era risaputamente coinvolta nel contrabbando di seta grezza⁴², ma che, molto probabilmente, non disdegnava tale pratica nemmeno in relazione ad altri prodotti attinenti al settore agricolo.

Di fronte a una situazione di questo genere, l'azione veneziana risultava senza dubbio assai difficoltosa. Una possibile soluzione venne individuata nel-

operazioni verrà attaccata dai rappresentanti dell'arte ma, sembra, senza risultati apprezzabili (ASVr, CdA, Formaggeri, b. IX, fasc. 195).

³⁸ Non ci si propone, in questa sede, di affrontare in modo esaustivo un tema tanto complesso. Ci limiteremo a considerarne alcuni aspetti, in relazione al tema trattato.

³⁹ Paola Lanaro, studiando il tema in relazione a tutta la terraferma veneta, ha evidenziato l'esistenza di due flussi di notevole rilevanza: accanto a quello che dal lago saliva verso la «Germania», i rettori veneti denunciano infatti «le importazioni di olio dal Sottovento per la via di Goro» (LANARO, *I mercati nella Repubblica Veneta*, p. 109. Sul tema si veda anche PRETO, *Il contrabbando*, pp. 375-402).

⁴⁰ ASVr, AAC, Processi, b. 177, n. 1650: in questo caso il riferimento è a olio per uso alimentare. Va sottolineato come, all'epoca, l'olio gardesano venisse ritenuto di qualità superiore rispetto al resto della produzione locale (sul tema si veda VARANINI, *L'olivicoltura*, pp. 131-184).

⁴¹ A tale proposito, si veda l'analisi della ricchezza della nobiltà veronese condotta da BORELLI, *Un patriziato, passim*.

⁴² Sul tema si veda in particolare la relazione di Michele Priuli in *Relazioni dei rettori veneti*, p. 269. Altre indicazioni in LANARO, *Scelte economiche*, pp. 191-196.

la costituzione di un *fontico*, dove avrebbe dovuto confluire tutto l'olio in arrivo a Verona, acquistato da un conduttore al prezzo indicato da Venezia e da questi rivenduto ai singoli formaggiai veronesi che avrebbero provveduto allo smercio al dettaglio⁴³.

In realtà, non si trattava di una proposta nuova: già nel 1692, infatti, da Venezia era stata ventilata l'ipotesi di affidare la gestione del commercio e della distribuzione di tutto l'olio per la città a un unico organismo centrale e anche in quell'occasione i formaggiai si erano ribellati, ottenendo, non a caso, l'appoggio del Consiglio cittadino. In tale occasione era anche stato redatto un memoriale che aveva messo in evidenza una serie di punti, tutti contrari all'ipotesi dei veneziani⁴⁴:

Primo che la verità fu ed è che nelli comuni della Gardesana et nella maggior parte delle ville del territorio sopra l'Adige alla parte del Monte è in copiosa quantità d'olivi da oglio, così che per l'oglio che un anno con l'altro si va raccogliendo in veronese, il principe serenissimo esige annualmente di dacio ducati 4600 circa. Secondo. Che circa la metà dell'oglio medesimo viene comprato da casaroli di Verona e botteggeri di villa per uso et servizio delle loro botteghe a beneficio del popolo, venendo gran parte dell'altra metà venduta da patroni dell'oglio liberamente sopra la pubblica piazza a comodo et utile delle famiglie. Terzo. Che quando mancasse la vendita dell'oglio alle botteghe delle ville del territorio, moltissime famiglie si ridurrebbero senza modo di poter più far bottega, mentre dipende il maggiore loro mantenimento dalla vendita dell'oglio. Quarto. Che li casaroli di Verona per antichissima consuetudine che a memoria di uomini non ha esempio in contrario sempre hanno venduto oglio, essendo l'oglio il capo principale del traffico delle loro botteghe. Quinto. Che li casaroli necessariamente si servono dell'oglio stesso impiegandone molta quantità in conservazione di loro formagli, salati, bondole et tutte le altre grassine insaccate, senza il qual beneficio andrebbe al male ogni anno copiosa quantità di detta roba. Sesto. Che la maggior parte dei casaroli di Verona è composta da persone di ristrette fortune, con capitali di poco rilievo, così che quando fosse proibita la vendita dell'oglio non haverebbero forma di poter mantenere le loro famiglie et sarebbero in breve tempo in stato di pericolare.

Ancora più accorata era stata la supplica inviata direttamente al Doge da parte dell'arte⁴⁵, che sottolineava come

⁴³ ASVr, AAC, Processi, b. 174, n. 2301.

⁴⁴ ASVr, AAC, Processi, b. 174, n. 2301: parere espresso dal Consiglio cittadino in data 29 luglio 1692.

⁴⁵ ASVr, AAC, Processi, b. 174, fasc. 2301: documento privo di data (collocabile entro la prima metà del Settecento).

li formaggieri di Verona costituiscono una delle più antiche arti di questa città nella quale vi sono descritte 130 e più famiglie, che si esercitano nella medesima, quali soccombono alle gravezze reali et alle facioni personali. Per quegli istituti della medesima ad essi solo s'appalta la vendita dell'olio, con la quale facilitano ancho l'esito dei formaggi, salumi et altro, et questo è il maggior nervo dell'utile, mentre essendo alimento necessario se ne fa giornaliero continuo l'esito, della molteplicità dei venditori, la città gode dell'avvantaggio, mentre tutti procurano di aver dell'olio più sciolto et agevolare il prezzo del medesimo.

In tale scritto il minor consumo di olio veniva attribuito non tanto alla diffusione della pratica del contrabbando, quanto piuttosto alla

dispensa dei latticini nella Quadragesima et all'abbondanza dell'olio nostrano, della quale però annualmente la signoria vostra ha ricavato ducati 5000 in circa, per il dazio consumo, oltre altro tenue dazio delle porte. L'accidente della mortalità di gran parte degli olivi, succeduta l'anno passato, essendo quasi tutti consumati gli olii vecchi, causerà però in avvenire maggior estrazione dalla Dominante, se bene diminuirà il dazio consumo di quello del paese.

L'arte dei formaggiai di Verona era addirittura arrivata, in questa occasione, ad accordarsi con le consorelle di Padova, Treviso e Vicenza, ribadendo, in una supplica redatta in comune, le motivazioni che avrebbero reso dannosa la realizzazione dell'ipotesi ventilata⁴⁶.

La pervicacia con cui l'arte si difese e l'appoggio ottenuto dalla Città le guadagnarono una sorta di "vittoria". In realtà è evidente come in questo caso avessero agito spinte e motivazioni di natura diversa: in primo luogo l'arte aveva potuto contare, in questa occasione, sul pieno appoggio del Consiglio cittadino che, come abbiamo visto, risultava parte in causa nella questione dibattuta. D'altro canto, i formaggiai si avvantaggiarono della politica adottata dai rettori (rappresentati della Dominante in terraferma) i quali, come sottolinea Paola Lanaro⁴⁷,

ripetutamente premono per una più incisiva politica di repressione [del contrabbando], ma i loro appelli rimangono costantemente inascoltati. In tale senso si è indotti a pensare che l'accettazione delle illegalità operate dalle comunità

⁴⁶ Il memoriale, inviato al doge presumibilmente all'inizio del Settecento, ricorda come già nel 1575 e nel 1606 si fosse ventilata l'ipotesi di costituire *fontici* per l'olio in tutta la terraferma (ASVr, AAC, Processi, b. 174, fasc. 2301).

⁴⁷ LANARO, *I mercati*, p. 111.

sudite non possa solo spiegarsi con l'incapacità del ceto di governo veneziano a imporre il rispetto delle norme, ma rimanda a ipotesi che contemplano, se non l'accettazione, la mancata repressione in una visione più ampia dei rapporti di equilibrio tra centro e periferia all'interno della società veneta.

Accanto all'olio alimentare, un'altra voce importante per l'economia complessiva dell'arte dei formaggiai era senza dubbio rappresentata dalla commercializzazione di oli non alimentari. L'olio di lino (o linosa) e di vinazzoli, genericamente indicato come "olio cattivo" rappresentava un elemento fondamentale nella lavorazione della lana, delle forme di formaggio, nell'illuminazione...⁴⁸ I dati a disposizione non sono esaustivi, ma è facile immaginare che la richiesta di questo genere di prodotto fosse notevole e che, di conseguenza, attorno a esso si giocassero interessi economici molto forti. Venezia, da parte sua, aveva imposto un dazio, definito appunto "dell'olio cattivo", attraverso il quale esercitava il suo controllo sia sulla produzione che sullo smercio⁴⁹. Non solo: i produttori veronesi venivano anche costretti ad acquistare dalla città lagunare una certa quantità di semenzina⁵⁰ da utilizzare, anch'essa, per la fabbricazione dell'olio in questione.

Nel corso del XVIII secolo, il meccanismo di prelievo sembra incepparsi. Come testimoniano infatti le carte conservate presso l'Archivio di Stato di Verona, negli anni Trenta l'allora conduttore del dazio, Carlo Biondan, venne fatto oggetto di ripetute contestazioni.

L'accordo intercorso tra Biondan e le autorità veronesi che si occupavano di questo settore risaliva al 1732⁵¹, quando i conservatori della Città di Verona stabilirono

che sia accettata l'offerta di Carlo Biondan coll'obbligo al medemo di mantener la città e le ville tutte al possibile del territorio abbondanti di olio cattivo e dichiarandosi che chiunque vorrà fabricar olio di vinazzoli, avuta la licenza da esso subconduttore, che doverà esser data gratis, sia in libertà di fabbricarlo senza contribuzione di dazio.

⁴⁸ Sul tema si veda BRUGNOLI-VARANINI, *Olivi e olio*, pp. 89-93.

⁴⁹ CIRIACONO, *L'olio a Venezia*, p. 314. Sul tema, cfr. anche ASVr, AAC, Processi, b. 177, n. 1384 e ASVr, CdA, Formaggeri, fasc. I, b. 4 [XVIII secolo].

⁵⁰ Giorgio Rigobello fa corrispondere questo termine a due particolari generi di piante: la *Saponaria vaccaria* e la *Camelina sativa* (RIGOBELLO, *Lessico dei dialetti, ad vocem*). In linea generale, però, questo termine doveva indicare una serie di prodotti cerealicoli di scarsa qualità.

⁵¹ ASVr, CdA, Formaggeri, fasc. 4: 17 marzo 1732. Si veda anche ASVr, CdA, Formaggeri, b. XI, fasc. 230 e 231, che riportano in buona parte i medesimi documenti.

Da parte sua, Biondan rispondeva impegnandosi ad assumersi

gli obblighi tutti incontrati dalla Magnifica Città, Spettabile Territorio con sua Serenità, sì per quello che riguarda li pagamenti delle ratte da farsi di tempo in tempo, come per l'anticipazione delli ducati mille, e per l'estrazione delle stara⁵² tremille cinquecento all'anno di semenzina dalla Serenissima Dominante e generalmente per tutto ciò che sta espresso nel decreto suddetto, a totale sollievo della Magnifica Città medesima e Spettabile Territorio. [...] Con patto espresso che in riguardo agli obblighi suddetti, niuno possa avere libertà di fabbricar olio a riserva di quelli puri torcoli che da me saranno destinati, così pure che niuno possa aver la facoltà di venderlo se non previa la licenza ed accordo di me subconduttore, e colla facoltà pure di ricever compagni nella subcondotta a piacimento però sempre della Magnifica Città e Territorio.

L'accordo in questione provocò ben presto lo scontento dell'arte, che si lamentava soprattutto del fatto che Biondan avrebbe costretto troppi torcoli da olio a chiudere, limitando così drasticamente la disponibilità del prodotto sul mercato e danneggiandoli gravemente.

In una supplica prontamente inviata a Venezia, i confratelli dell'arte non usarono mezze misure nel condannare l'operato del conduttore⁵³:

Savia risoluzione fu quella di questa Magnifica Città e Spettabile Territorio nel procurare ed ottenere la condotta per la fabbrica dell'olio cattivo, sive di linosa, semenzina e vinazoli, coll'ottimo retto fine di impedire quelle estorsioni e pregiuditi etc. che sogliono principalmente praticarsi sotto le condotte de' privati appaltatori; ma chi con troppa accortezza, ed apparenza di onestà si è saputo introdurre in detta condotta, ha cambiato di bene in un sommo male, rendendosi inceppati e chiusi quasi tutti gli edifizii destinati alla fabbrica dell'olio di tal sorte, cercandone fino la demolizione, e pure sono soggetti alle pubbliche gravezze e col lavoro de pochi accrescere le angustie, col farsi inoltre occiosi tanti poveri operai che con il loro impiego recano il sostentamento di se stessi e delle loro famiglie.

Per risolvere la situazione venutasi a creare l'arte si diceva pronta ad assumere in prima persona il controllo e la gestione del dazio dell'olio cattivo, impegnandosi, tra l'altro a permettere a chiunque lo avesse richiesto di poter

⁵² Uno staro equivaleva a circa 29 litri.

⁵³ ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 4: 25 maggio 1732.

«fabbricar olio della suddetta condizione colli suoi torcoli, tanto da acqua quanto da cavallo, e da mano»⁵⁴.

L'approvazione di Venezia e la seguente ratifica da parte della Città di Verona sancirono il passaggio di consegne: l'arte avrebbe infatti gestito il dazio fino al 1742⁵⁵.

Negli anni successivi, la corporazione dei formaggiai si dovette difendere dalle accuse avanzate, a più riprese, dal vecchio conduttore, a sua volta chiamato a risolvere una serie di pendenze con altre due persone, cui egli aveva subaffittato la conduzione del dazio prima dell'intervento dell'arte⁵⁶. Si trattava, però, di questioni di secondaria rilevanza, che interessavano soprattutto Biondan e che vennero risolte nel 1735⁵⁷.

Nel frattempo l'arte, attraverso la gestione del "dazio dell'olio cattivo" era in grado di controllare direttamente la produzione dei singoli torchi (la maggior parte dei quali concentrati nella pianura a sud di Verona; *Appendice*, 4)⁵⁸ e le quantità di prodotto condotte in città e nel territorio. Il controllo sui singoli rivenditori, obbligati a iscriversi alla fraglia, divenne in tal modo più rigido, rafforzando così l'autorità della corporazione nel contesto economico della città.

Formaggiai, beccai e carne di porco

Il prodotto che più di ogni altro sembra condurre l'arte dei formaggiai a scontrarsi con altre corporazioni cittadine è senza dubbio la carne. Fin dalle sue origini, l'arte aveva infatti ottenuto di poter lavorare e vendere la carne di maiale con i suoi derivati⁵⁹, andando così a "colmare" la lacuna lasciata dalla fraglia dei beccai, cui era invece vietato commercializzare e trattare la carne suina⁶⁰. In realtà, la gestione di tale prodotto dovette essere a più riprese difesa dai formaggiai veronesi, che in più di un caso si trovarono nella necessità di richiedere interventi normativi o azioni legali per limitare le vendite abusive del

⁵⁴ ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 4: 13 agosto 1732.

⁵⁵ ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 4: 18 settembre 1732.

⁵⁶ Sullo stesso tema, si veda anche ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fascc. 12 e 15.

⁵⁷ ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 4.

⁵⁸ Si veda gli elenchi contenuti in ASVr, CdA, Formaggeri, b. I, fasc. 4.

⁵⁹ Si vedano gli statuti dell'arte, trascritti in italiano nel XVI secolo: ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 282.

⁶⁰ A tale proposito si vedano, in particolare, i capitoli 47-63 del libro IV degli Statuti di Verona (*Statuti di Verona*, II, pp. 570-575).

prodotto, sia da parte di persone estranee alla realtà lavorativa veronese che per opera degli iscritti della corporazione “rivale”.

Ecco dunque che nel 1676 l’arte provvede a far ribadire il divieto ai forestieri di vendere salsicce e carne di porco, sia in città che nel territorio⁶¹, mentre nel corso del Settecento vennero discusse varie cause contro singoli cittadini sorpresi a vendere insaccati e carne suina senza essere iscritti all’arte. Nel 1719, per esempio, l’arte procedette contro Vilio e Domenico Sartori e il loro socio Giuseppe Pignoni, sorpresi a vendere carne di maiale che, a loro dire, non era merce di pertinenza esclusiva dei formaggiai⁶². Nel 1720, invece, la causa intentata contro Domenico Bellini, iscritto all’arte dei beccai, andò a coinvolgere le due fraglie nel loro complesso, conducendo le stesse, nel 1721, a disputare la prerogativa di vendere carne suina non insaccata⁶³.

I documenti relativi a tale prodotto non sono tuttavia molto copiosi all’interno del materiale conservato dall’arte dei formaggiai: lo squilibrio rispetto all’attenzione posta nei confronti della tutela dei diritti legati alla vendita di formaggio e olio è evidente.

Per quanto concerne la carne, l’arte dei formaggiai sembra concentrarsi soprattutto sulla definizione dei calmieri, cosa che, tra l’altro, consente di ricostruire l’elenco completo di quanto veniva messo in vendita. Nel 1654, per esempio, uno “studio” richiesto dal Consiglio dei XII in previsione della revisione del calmiere sulla carne porta all’elencazione dei seguenti prodotti ricavabili da un suino: teste e gambetti, ossi e *codeghe*, lonza e braciola, pancette, lonza, carne da salsiccia, prosciutto fresco, grasso da mortadella, cervella⁶⁴.

Per realizzare ogni singolo “preparato”, venivano inoltre elencati come necessari⁶⁵:

per le mortadelle

carne di maiale, carne di manzo, sale, budello, spago, legna per scaldare l’acqua ed asciugare la roba, olio

per il cervelà

carne di maiale, pepe, sale, budello, spago, una candela, legna

per le salsicce

carne di maiale, budelli di castrato, spezie e tamarro tritati, sale

⁶¹ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 282: 16 novembre 1676.

⁶² ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1140: 17 novembre 1719.

⁶³ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1140: i documenti risalgono rispettivamente al 6 febbraio 1720 e al 22 gennaio 1721. La causa tra le due arti proseguirà anche negli anni successivi.

⁶⁴ ASVr, AAC, Processi, b. 176, n. 623: 31 dicembre 1654.

⁶⁵ ASVr, AAC, Processi, b. 176, n. 623: si tratta di un elenco redatto dai confratelli dell’arte.

Sulla base di questi “ingredienti” verrà a giocarsi, anche nel caso della carne suina, la definizione del calmiere, per il quale disponiamo di un dettagliato resoconto risalente al 1670 (*Appendice, 2*)⁶⁶.

Tra montagna e pianura: una ricchezza amministrata con attenzione

A differenza di quanto accade per altre corporazioni, per le quali la documentazione sui beni posseduti e sulla loro gestione risulta quasi completamente assente⁶⁷, nel caso dei formaggiai si conservano numerose tracce in lunghe serie di elenchi che registrano tutti i contratti di volta in volta stipulati. In un registro seicentesco, in particolare, vengono indicati i beni acquisiti dall'arte a partire dal XV secolo con l'indicazione degli eventuali contratti di affitto posti in essere dalla corporazione stessa⁶⁸.

Gli studi condotti da Gianmaria Varanini sugli alti pascoli della Lessinia tra Tre e Quattrocento hanno testimoniato del precoce interesse dimostrato da singoli formaggiai, per lo più di provenienza lombarda, nei confronti degli ampi prati di questa zona. Formaggiai «del bergamasco e del bresciano affittano inizialmente gli alpeggi degli enti ecclesiastici veronesi» e, in un secondo tempo, perseguono un'attenta politica di acquisizioni⁶⁹. Accanto, però, a un interesse di tal genere, legato appunto a singole compagini familiari, i documenti suggeriscono l'esistenza di una politica di acquisizione e di gestione di questi stessi terreni perseguita con grande attenzione da parte dell'arte nel suo complesso⁷⁰.

⁶⁶ Oltre ai prodotti sin qui trattati, l'arte dei formaggiai si occupa anche dello smercio (e in parte probabilmente anche della produzione) di candele. Il materiale documentario in questo senso è tuttavia troppo limitato per consentire un'analisi approfondita del tema (si veda ASVr, AAC, Processi, fasc. 174, n. 2293).

⁶⁷ In alcuni casi, però, è l'arte stessa a risultare quasi completamente priva di beni: gli osti, per esempio, possiedono solamente una casa a Pescantina, la cui gestione sembra lasciare piuttosto a desiderare (ASVr, CdA, Osti, reg. 87).

⁶⁸ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244. Altre indicazioni dello stesso genere sono in ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214; e nei regg. 272, 273, 276, 278.

⁶⁹ Si tratta, come precisa Varanini, di «famiglie immigrate dalla Lombardia, spesso arricchitesi e radicatesi stabilmente in Verona, la cui presenza è documentata in misura crescente in città e nel distretto – non certo per caso – proprio in coincidenza con la dominazione viscontea sulla città (1387-1404)» (VARANINI, *Una montagna per la città*, p. 45).

⁷⁰ Sul tema si rimanda a CHILESE, *La ricchezza delle corporazioni*, pp. 217-222 e CHILESE, *I mestieri e la città*, pp. 82-100.

Le prime testimonianze risalgono al XVI secolo, e più precisamente al 1521, anno in cui l'arte riceve da Bernardino Bianchi e dai suoi fratelli un quarto di una pezza di terra situata nel comprensorio della Frizzolana, in una località chiamata «Vallena d'Arnezo»⁷¹. L'appezzamento è descritto come «[terra] montiva, pradiva e pascoliva, con una casara et doi casoni con tre pozze da beberar le vacche». La terra era stata impegnata dal padre di Bernardino, Antonio, per un prestito di 54 ducati⁷². L'acquisizione di questo appezzamento risulta di particolare importanza alla luce di un documento quattrocentesco: si tratta del testamento di Bettino figlio del fu Antonio Cerdonis di contrada San Marco che, nel 1469, aveva lasciato una serie di beni all'arte⁷³, tra cui una porzione di montagna «detta la Valina», che Bettino asserisce di avere a sua volta acquistato da Antonio del fu Fermo del Testa da Clavisano⁷⁴. È dunque evidente il desiderio, da parte dell'arte, di completare un processo di acquisizione di notevole importanza economica per la stessa.

Tale processo riprende alcuni anni dopo: il 28 agosto 1555 l'arte registra l'acquisto del secondo quarto della stessa montagna, ceduta da Giovan Battista figlio del fu Beltrame Stella, per un totale di 475 ducati dal grosso⁷⁵, mentre nel 1611 i formaggiai entrano in possesso di «un terzo per indiviso di tutta la montagna pascoliva chiamata la montagna del Derocho e Derochetto, giacente in pertinenza dei Lessini»⁷⁶.

L'attenzione che l'arte dimostra nei confronti dei possedimenti montani e della loro gestione rimane costante nel corso del tempo, come testimoniano vari contratti di locazione, affitto e di prestito stipulati dai rappresentanti dell'arte con residenti delle zone di alta collina e di montagna⁷⁷. Si tratta di prestiti concessi dietro la cessione – sotto forma di “pegno” – di piccoli appezzamenti di terreno: una forma di prestito piuttosto diffusa all'epoca e che spes-

⁷¹ ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214 e reg. 244: l'atto di permuta è datato 30 luglio 1521. La località in questione è presumibilmente la Vallina di Erbezzo (a 1484 metri di altezza; MARCATO, *Toponomastica dell'alta Lessinia*, p. 121).

⁷² ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244. Nel 1712 e, successivamente, nel 1716, questo appezzamento viene affittato a Bartolomeo Morandini dietro pagamento di ducati 136 annui e con l'obbligo di riconsegnare gli edifici che vi si trovano (un *cason* e una *casara*) in perfette condizioni (ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214).

⁷³ ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 207. Il testamento è datato 30 giugno 1469.

⁷⁴ Clavisano è una delle località lombarde di origine di molti dei primi formaggiai veronesi: sul tema si veda VARANINI, *Una montagna per la città*, pp. 43-52.

⁷⁵ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244.

⁷⁶ ASVr, CdA, Formaggeri, b. II, fasc. 31: 28 febbraio 1611.

⁷⁷ Si veda, a titolo di esempio, ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: nel primo caso i rinnovi sono datati 1567, 1571, 1575; nel secondo l'accordo risale al 1573.

so si trasformava, per chi aveva concesso il denaro, in un'acquisizione del bene impegnato.

Accanto alla montagna, la pianura intorno a Verona compare in più di un caso nella documentazione relativa ai possedimenti dell'arte. Di particolare interesse risulta una serie di contratti stipulati con residenti nella Bassa veronese: una zona ricca di mandrie che, spesso, nel periodo estivo venivano spostate proprio nei pascoli della Lessinia o del monte Baldo. Le registrazioni conservate risalgono, anche in questo caso, soprattutto al XVI e XVII secolo: si tratta per lo più di prestiti "garantiti" da appezzamenti di terra e, più raramente, da case. Generalmente, la registrazione fa riferimento a un patto di affrancamento, come nel caso di Agostino, Antonio e Camillo del fu Zanetto *de Ogniben de Calzaneri* di Isola della Scala⁷⁸, che cedono cinque campi di terra arativa con salici, o in quello di Antonio del Zarra residente a Zevio, che ottiene dall'arte 12 ducati per un terreno con orto e casa⁷⁹. Ancora a Isola della Scala viene registrato un contratto stipulato tra l'arte e la nobildonna Chiara Cartolari, relativo a una pezza di terra arativa⁸⁰.

Un ulteriore settore di interesse per quanto concerne i contratti di volta in volta stipulati dall'arte riguarda Verona e le sue contrade. In questo caso, però, la tipologia dei beni oggetto di contrattazione muta, divenendo più varia: accanto a piccoli e medi appezzamenti di terre, le registrazioni propongono in questo caso indicazioni relative a case e a postazioni per la vendita dei formaggi. In effetti, in molti casi gli atti riguardano appartenenti all'arte cui i confratelli vengono in aiuto stipulando contratti di varia entità: Giovanni Curtoni, formaggiaio di San Fermo, cede all'arte un "cassone" ligneo posto in piazza Erbe⁸¹; nel 1597 Andrea *de Tonsis* di Isolo di Sotto vende all'arte una pezza di terra con

⁷⁸ Indicazioni sulla famiglia in CHIAPPA, *La fortuna di due famiglie*, p. 100.

⁷⁹ Entrambe le registrazioni sono in ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244.

⁸⁰ ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214. Chiara Cartolari dichiara di pagare lire 10 veronesi all'anno e di aver accumulato residuo per 44 lire. La registrazione è datata 9 aprile 1636. Il richiamo alla Cartolari testimonia di una situazione non isolata: in particolare, nel corso del Cinque e Seicento, «i tassi applicati dall'arte, unitamente alla disponibilità di denaro che la stessa poteva vantare, paiono in grado di attrarre anche l'attenzione di alcuni appartenenti alle famiglie nobiliari più in vista della città: i nomi del Pellegrini, dei Montagna, dei Turchi compaiono infatti in alcuni elenchi relativi a contratti accesi dall'arte del corso del Cinquecento» (CHILESE, *I mestieri e la città*, p. 89).

⁸¹ L'interessato si impegna a pagare un censo di 12 ducati annui a fronte di un prestito di 200 ducati (ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 7 novembre 1598).

casa e *apoteca* nella contrada in cui risiede, ottenendo poi il medesimo bene in *locatio perpetualis*⁸².

Accanto a persone di cui viene dichiarata l'appartenenza all'arte, molti sono coloro per i quali è difficile risalire all'attività esercitata. Anche nei loro confronti, tuttavia, l'arte interviene ponendo in essere una nutrita serie di contratti di acquisto e, successivamente, di locazione, ottenendo come garanzia case e terreni. Ecco dunque fare la loro comparsa beni collocati un po' in tutta la città: un terreno arativo con vigne ad Avesa nel 1536⁸³; una terra con una bottega in contrada San Marco nel 1547⁸⁴; una casa *su li Pelizari* nel 1618⁸⁵; una pezza di terra arativa con vigne in contrada Santo Stefano nel 1644⁸⁶...

Come in precedenza accennato, nel materiale analizzato alcune registrazioni riguardano rappresentanti dell'aristocrazia cittadina e attestano legami con l'arte piuttosto antichi, come quello con la famiglia dei conti Pompei di Isolo di Sotto: a un primo prestito fatto dall'arte ad Antonio e Giunio Pompei, se ne affianca un secondo, che riguarda Paolo Pompei. In seguito, la famiglia tenta di riscattarsi da parte del debito accumulato cedendo all'arte una casa situata nella contrada in cui essa risiede⁸⁷.

Di particolare interesse risulta un accordo risalente al 1404, che coinvolge Pietro Paolo Maffei. In questo caso l'arte acquista da Maffei, per 200 lire veronesi, la «ragione et la giurisdicione che aveva et era solito scodere il predetto signore et la Fattoria di Verona nel Tolomeo della Porta del Vescovo di Verona, secondo il modo, l'ordine, la forma et il solito di scoder esso Tolomeo alla detta

82 ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 13 gennaio 1597. Gli eredi di Andrea si affrancheranno il 22 gennaio 1621.

83 ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 1 marzo 1536. Il contratto viene stipulato con Nicola di Pietro da Bergamo (forse anch'esso formaggiaio?).

84 ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 29 luglio 1547. La casa apparteneva a Martino di Mudi che nel 1563 riesce ad affrancarsi.

85 ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214: 10 maggio 1618. In questo caso il contratto viene stipulato con un *linarol*.

86 ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214: 11 agosto 1644. Il contratto viene stipulato con un Bartolomeo (il cognome è illeggibile) che subentra a Michele Poiana e che si impegna a pagare un livello perpetuo di lire 2:10 oltre a lire 42 all'anno «per saldo de residui».

87 ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244. Viene precisata solamente la data della seconda registrazione, che risale al 1478.

Porta»⁸⁸. L'acquisto verrà perfezionato nel 1568, quando l'arte comprerà dal nobile Enea Turco l'altra metà dei diritti in questione⁸⁹.

Un'altra registrazione, della quale non è però possibile ricostruire le vicende, risale al 1544 e interessa il nobile Marcantonio Pellegrini: il suo nome viene registrato dapprima all'interno di una lista relativa ad acquisti fatti dall'arte e, in un secondo momento, tra coloro con cui l'arte pone in essere contratti di locazione⁹⁰.

Il nobile Ludovico Aleardi compare invece in una registrazione del 1620 relativa a un appezzamento posto a Porcile, per il quale lo stesso paga 13 lire veronesi annue⁹¹; infine, in un registro di debitori datato 1692 figurano i nomi dei nobili Ludovico Malfatti e di Giovanni Turco e i suoi fratelli⁹².

Un particolare interesse è rivestito dai fascicoli 174 e 175 del fondo dell'arte, che testimoniano il perdurare di legami tra la famiglia Roia, nobilitatasi nei secoli precedenti, e la corporazione dei formaggiai cui essa, in origine, apparteneva. Parte della famiglia, legatasi ai nobili Acquistapace, aveva assunto il titolo nobiliare, mantenendo legami economici con l'arte: i Roia vengono infatti citati in un processo relativo ai beni dotali di Maddalena Roia situati «sopra la montagna detta Lessini» ed acquistati dai formaggiai⁹³. Un altro fascicolo processuale vede invece contrapposti i Roia e i Maffei per il pagamento di decime su alcuni terreni che i primi avevano acquistato dall'arte⁹⁴.

Altri componenti di questo ramificato gruppo compaiono nei documenti dell'arte tra Sei e Settecento, come notai e uomini di legge cui i formaggiai si rivolgono per consulenze, difese e altri interventi di natura legale: in un libro spese del 1631, ad esempio, viene più volte citato un dottor Roia pagato per spese legali⁹⁵.

Alcuni rami della famiglia, infine, continuano a professare l'arte, rivestendo, all'interno della stessa, ruoli di rilievo: nel 1602 Francesco Roia è nominato

⁸⁸ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244. Sul tema si veda anche ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 203. La transazione avviene il 17 dicembre 1404.

⁸⁹ Un'ultima registrazione a proposito di questo diritto è datata 1779: in tale data l'arte cede tutti i propri diritti a Caterina Daglioni per nove anni al prezzo di 125 ducati annui (ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 203).

⁹⁰ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: la prima registrazione risale al 5 novembre 1544; la seconda è dell'8 novembre 1544.

⁹¹ ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 214: 14 marzo 1620.

⁹² ASVr, CdA, Formaggeri, b. VI, fasc. 150: 24 novembre 1692.

⁹³ ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 174: 14 gennaio 1722.

⁹⁴ ASVr, CdA, Formaggeri, b. VII, fasc. 175: anni 1697-1699.

⁹⁵ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 273.

gastaldo dell'arte⁹⁶, mentre nel 1615 Alessandro Roia viene ricordato come massaro⁹⁷.

*«Buoni, idonei, pratici, sufficienti et degni d'esser ammessi»:
l'ingresso nell'arte nel XVIII secolo*

Uno dei temi a più riprese considerati nel materiale relativo all'arte dei formaggiai concerne l'ammissione di nuovi confratelli. In effetti, accanto alla "normale" attività di controllo verso coloro che cercavano di esercitare il mestiere pur non essendo iscritti allo stesso⁹⁸, negli anni compresi tra la fine del Sei e gli inizi del Settecento l'arte dimostra un'accresciuta sensibilità relativamente a questa tematica. Il processo, come rilevano i materiali conservati presso i fondi di altre corporazioni, è generalizzato e non sempre può essere interpretato solo come uno strumento di difesa nei confronti di ingerenze da parte di soggetti esterni⁹⁹. L'introduzione di norme più rigide, che mirano – a prima vista – a rendere più faticoso l'ingresso nelle singole corporazioni, viene interpretato da alcuni autori alla luce di trasformazioni che investono, in quel torno d'anni, l'intera società. A tale proposito, Paola Lanaro parla di uno «sviluppo dal sistema di valori medievali legati a criteri di giustizia distributiva ed equità a un altro sistema, proteso egoisticamente alla difesa dei privilegi, riflesso del più ampio mutamento sociale»¹⁰⁰.

In realtà, l'analisi del caso dei formaggiai lascia intravedere qualcosa di diverso e può suggerire la necessità di una rivalutazione del ruolo svolto, nel caso veronese, dall'autorità veneziana. Come sostiene infatti Daniela Frigo, in casi come questo ci si trova di fronte a una «dialettica di potere di tipo "triangolare", in cui ceti dirigenti cittadini, ceti produttivi e sovrani si pongono come portatori di istanze di conservazione, di mutamento e di equilibrio che si combinano diversamente nelle varie esperienze politiche»¹⁰¹.

⁹⁶ ASVr, CdA, Formaggeri, b. x, fasc. 199.

⁹⁷ ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1629.

⁹⁸ Indicazioni in tal senso per il XVII e il XVIII secolo sono contenute in diversi fascicoli: ASVr, CdA, Formaggeri, b. III, fasc. 50, 52; b. v, fasc. 143; b. VI, fasc. 151-152, 161; b. VII, fasc. 176-177; b. VIII, fasc. 179, 186.

⁹⁹ Si veda, a questo proposito, il caso degli osti presentato in CHILESE, *I mestieri e la città*, pp. 75-82.

¹⁰⁰ LANARO, *Gli Statuti delle Arti*, p. 340; si veda anche TRIVELLATO, *Fondamenta dei vetrai*, p. 8 e AGO, *Economia barocca*, in particolare alle pp. 181-190.

¹⁰¹ FRIGO, *Continuità, innovazioni e riforme*, p. 193.

In effetti, fino al 1602 le parti di volta in volta assunte dall'arte non introducono novità di rilievo in relazione a questo tema. Agli aspiranti confratelli si richiede, infatti, di aver «esercitato l'arte nostra per anni cinque continui con altri che siano fratelli e descritti in l'arte nostra». Il controllo dell'arte sugli aspiranti avviene attraverso una sorta di "inchiesta", gestita dai dirigenti della stessa¹⁰²:

quelli che vorranno esser descritti nell'arte nostra siano obbligati secondo l'antica consuetudine et capitoli presentarsi al sindaco, gastaldo, quattro rasonerii et massaro di essa, rappresentanti tutta l'arte, et avanti a loro addimandar quanto pretendono; li quali reggenti et ministri siano obbligati pigliar informatione da persone di fede, se quello o quelli che vorranno esser descritti siano buoni, idonei, pratici, sufficienti et degni d'esser ammessi, et avuta tal fede siano tenuti essi ministri approvarli, et quello o quegli che haveranno due terzi delle voci si intendi approvato.

Alcuni anni dopo, però, la situazione sembra essere cambiata e nel 1676, per la prima volta, l'arte impone agli aspiranti di sostenere un esame¹⁰³. L'archivio della corporazione ne conserva vari esemplari, tutti relativi al XVIII secolo, ma comunque in grado di testimoniare dell'evoluzione subita dalla struttura della prova nel corso del tempo. I documenti più antichi, risalenti grosso modo alla metà del Settecento, sono redatti interamente a mano. Le domande poste dagli esaminatori sono abbastanza numerose e relative a tutte le attività spettanti all'arte: preparazione e vendita dei formaggi; modalità di accordo con i malgari per l'acquisto di burro e formaggio; tempi e caratteristiche della macellazione dei suini; indicazioni relative alle modalità con cui trattare le carni; accenni alla preparazione di insaccati; domande sulle caratteristiche principali dei vari tipi di olio.

Nel giro di un decennio circa, la situazione cambia nuovamente: l'esame per l'ammissione avviene seguendo le direttive impartite da un volumetto a stampa, redatto nel 1761 su indicazione del massaro Francesco Albarello¹⁰⁴ (*Appendice*, 3):

Interrogazioni da farsi alli putti che vorranno essere ascritti confratelli nell'arte nostra de' formaggieri, previa sempre la presentanza di sua fede legale di servitù

¹⁰² ASVr, CdA, Formaggeri, b. 1, fasc. 11, c. 4.

¹⁰³ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 282: parte dell'arte del 16 novembre 1676.

¹⁰⁴ ASVr, CdA, Formaggeri, b. IV, fasc. 79: *Esame di Vincenzo Boldrini di Francesco della contrada di Santi Nazaro e Celso, adi 24 ottobre 1764.*

a tenore delli nostri capitoli; li quali esami dovranno essere fatti nel luogo di San Mamaso, dal massaro e bancali, alla presenza del spetabil signor Kavalier delegato dall'illustrissimo signor vicario della magnifica Casa dei Mercanti, il quale doverà ogni volta esser invitato dal massaro [...]. Sarà pure in libertà del massaro e bancali oltre alle interrogazioni che darà alli detti putti, di farle anche le prove, con la scielta di diverse pezze di formaglio, e così con fargli disfare e distribuire la carne di un animale porcino, sempre alla presenza come sopra.

Il riferimento al Cavaliere di Comun risulta decisamente interessante. Verso la metà del secolo, infatti, Venezia impone per la prima volta la presenza di un suo rappresentante a tutte le prove di ammissione, sia per l'arte dei formaggiai che per quelle di ogni altra corporazione¹⁰⁵. La reiterazione di tali ordini indica la difficoltà con cui gli stessi venivano recepiti e, nello stesso tempo, l'attenzione posta da Venezia su questo tema: nel 1778, addirittura, la Dominante arrivava a ordinare a tutte le arti per la cui ammissione non fosse prevista prova pratica di sottoporre i nominativi degli aspiranti confratelli all'esame del vicario della Domus¹⁰⁶.

All'imposizione veneziana, dunque, l'arte dei formaggiai sembra rispondere con solerzia, aumentando il numero e la varietà delle domande e prevedendo, come si dice nell'introduzione al volumetto, la possibilità di far superare alcune prove pratiche al candidato. In realtà, tale severità appare più di facciata che reale. A ben rifletterci, infatti, l'utilizzo di uno stampato in cui l'ordine e il numero delle domande rimane sempre il medesimo non può che facilitare il candidato. L'adesione alle norme della Serenissima sembrerebbe, dunque, solo formale: l'arte pare infatti essersi garantita, attraverso questo sistema, la possibilità di continuare a gestire con una certa autonomia la questione relativa ai nuovi ingressi.

L'impressione, in definitiva, è di un'autoregolamentazione perfettamente funzionante, tale per cui la corporazione dei formaggiai (e forse altre con lei) sarebbero riuscite a gestire in modo soddisfacente il flusso degli ingressi¹⁰⁷. L'intervento veneziano¹⁰⁸ avrebbe in qualche modo messo in discussione tale equilibrio, rendendo necessario un intervento "di facciata" che consentisse

¹⁰⁵ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 282, proclama del 12 maggio 1759.

¹⁰⁶ ASVr, CdA, Marangoni, reg. 3.

¹⁰⁷ TRIVELLATO, *Fondamenta dei vetrai*, pp. 3-8.

¹⁰⁸ Il testo del 1759 fa riferimento ad altre norme, emanate dalla Serenissima nel corso del secolo precedente, ma purtroppo non reperibili all'interno del materiale documentario a nostra disposizione.

comunque ai confratelli di continuare a gestire e regolamentare gli ingressi in base alle esigenze da essi ravvisate.

La devozione a San Mamaso: alcune note

I primi documenti relativi alla devozione dell'arte dei formaggiai a san Mamaso risalgono al 1443, quando don Giacomo degli Oratori, vicario di Francesco Veneziano, ovvero Francesco Condulmer, vescovo di Verona dal 1438 al 1453¹⁰⁹,

dette licentia et concesse all'arte delli formaggeri di Verona et suoi intervenienti di poter far fabricar et edificare la cappella et altare di san Mamaso nella chiesa di San Thomè et item di ellegere uno sacerdote, quale dicesse messa ad esso altare a piacere di detta arte, al quale all'ora gli consegnò la pezza di terra in Soave.

Il 18 luglio 1444 l'assemblea dell'arte istituì l'obbligo di riunirsi ogni anno nella stessa data, in occasione della festa del santo. Tutti gli iscritti, preceduti dal gonfalone, erano tenuti a fare un'offerta e a recarsi in processione nella chiesa dedicata al santo, in contrada Sant'Egidio. Il giorno seguente veniva celebrata una messa dedicata a tutti i confratelli defunti, a seguito della quale si sarebbe proceduto alla distribuzione del pane per i poveri¹¹⁰.

L'attenzione dell'arte nei confronti del proprio altare viene testimoniata, in particolare, da una richiesta risalente al 1458, quando i confratelli ottennero dal vescovo Ermolao Barbaro di poter acquistare paramenti sacri e un messale e di tenere il tutto in uno scrigno collocato presso l'altare. In questa stessa occasione venne eletto un nuovo sacerdote, cui si rinnovava la donazione dell'appezzamento di terreno di Soave, affittato, per 15 denari veronesi di livello perpetuo, al nobile Francesco de Cavalli di San Pietro Incarnario¹¹¹.

Alcuni anni dopo, l'arte consegnò al sacerdote officiante un altro appezzamento di terreno: tale concessione venne stabilita in seguito alle lamentele avanzate dal prelado, don Bernardino figlio di Matteo da Mantova mugnaio

¹⁰⁹ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 17 ottobre 1443. Francesco Scarcella conferma il fatto che, fino al 1627, l'arte avrebbe gestito un altare nella chiesa di san Tomio. A partire però dal 1554 l'arte avrebbe iniziato a festeggiare il santo nella chiesa di San Mammaso, dove avrebbe fatto appositamente erigere l'altare maggiore (SCARCELLA, *Feste, santi, chiese*, p. 5).

¹¹⁰ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 282.

¹¹¹ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 8 marzo 1458.

della contrada di Chiavica, relativamente al fatto che gli affittuali del terreno di Soave fossero da tempo insolventi. All'altare sarebbe dunque andata una «pezza di terra aradora con olivi in pertinentia di Verona, in monte sopra Valdonega, di circa uno campo e mezzo»¹¹².

I doveri del cappellano vengono descritti in un documento risalente al 1579. In tale occasione venne infatti eletto don Nicola di Casari, cui fu dato incarico di celebrare una messa a settimana e di provvedere ad adornare, a sue spese, la cappella del santo in occasione della festa dello stesso¹¹³.

Nel medesimo anno l'arte approvò anche una donazione di 382 ducati per i poveri della città: il denaro sarebbe stato depositato a rate al Santo Monte di Pietà e avrebbe dovuto essere destinato all'acquisto di pane per il «fontico delle farine dei poveri»¹¹⁴. Le clausole che accompagnavano tale donazione sono però particolari, tanto da far pensare a un istituto di nuova creazione al quale l'arte sembrerebbe prestare il denaro (o almeno una parte di esso) piuttosto che donarlo¹¹⁵:

Li denari offerti e contadi dalla magnifica città, da persone particolari e dalle arti per il detto fontico si intendino esser puro imprestito fatto da quelli al detto fontico, mai però stanno perpetuamente a uso e beneficio di quelli né si possono ripetere, né per modo alcuno esser convertiti in altro qual si voglia uso, né anco sotto pretesto che il fontico all'hora non ne avesse bisogno o sotto qualche altro colore o in perpetuo o a tempo picciolo che fosse, ma quando per il qual si voglia immaginabile accidente si trattasse o volesse dispensargli o convertirgli ad altra opera o altro uso et privare detto fontico, possa la città, le arti et li particolari ripetergli et dimandargli a qualunque magistrato chiarissimo et a sua Serenità, come dinari propri, quanto importasse il capitale di ciascuno, ma l'utile et sopravanzo sia del Santo Monte di Pietà, dove ciascuno perpetuamente resti a beneficio dei poveri.

Con il medesimo documento venne anche istituita la figura del bidello dell'arte, che, dipendente direttamente dal gastaldo, avrebbe dovuto occuparsi del mantenimento dell'altare e dei paramenti, impegnandosi a condurre il gonfalone dell'arte in processione quando necessario e provvedendo a sue spese ad abbellire l'altare nelle occasioni solenni.

¹¹² ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 11 agosto 1488.

¹¹³ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 16 settembre 1579.

¹¹⁴ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 24 dicembre 1579. Sull'attenzione posta da parte delle singole arti veronesi nei confronti di opere assistenziali si veda CHILESE, *I mestieri e la città*, pp. 66-69 e bibliografia ivi citata.

¹¹⁵ ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 244: 24 dicembre 1579.

Negli anni successivi, le registrazioni relative all'altare si diradano. Solamente all'interno dei registri di spese compaiono infatti alcuni accenni a uscite collegate al mantenimento dell'altare, all'acquisto di ceri per i confratelli in occasione delle più importanti celebrazioni religiose, come la processione del Corpus Domini o la solennità di san Zeno, all'acquisto dei pani da distribuire ai poveri nel giorno dedicato al santo protettore¹¹⁶.

In un'ultima registrazione, risalente al 1627, abbiamo notizia di uno spostamento di un certo interesse. Stanca del cattivo trattamento che avrebbe ricevuto nella chiesa di San Tomio, l'arte stabilì infatti di onorare l'altare dedicato a Mammaso nella chiesa omonima¹¹⁷ e decise di provvedere al restauro dello stesso servendosi di alcune pietre conservate nella chiesa precedentemente utilizzata. In questa stessa occasione venne stabilito di far realizzare una pala d'altare nuova, bella e decorosa¹¹⁸.

¹¹⁶ Si veda ad esempio ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 272, dove vengono registrati i debiti dell'arte per gli anni 1538-1554; ASVr, CdA, Formaggeri, reg. 181 (XVII sec.); ASVr, AAC, Processi, b. 174, n. 2293 (XVIII sec.).

¹¹⁷ Della chiesa di San Mammaso, ora distrutta, rimane solamente il portale rifatto nel XVI secolo a spese dell'arte dei formaggiai (VIVIANI, *Culti e luoghi di culto*, p. 673).

¹¹⁸ ASVr, CdA, Formaggeri, b. VIII, fasc. 181: 15 luglio 1627. Sul tema, si veda anche SCARCELLA, *Feste santi e gonfaloni*, p. 6, secondo cui, dopo la soppressione della chiesa di san Mammaso, l'arte si sarebbe spostata a Sant'Eufemia e quindi nuovamente a San Tomio.

Appendice

1

Elenco dei malghesi veronesi che nel 1740 hanno accordato di cedere il formaggio prodotto dal latte delle loro vacche a membri dell'arte dei formaggiai di Verona.

Originale: ASVr, AAC, processi, b. 255, n. 3013, Nota dei malghesi veronesi che hanno accordato la frua delle vacche ai confratelli dell'arte dei formageri di Verona [1740 febbraio 21].

Confratello	Malgaro	Numero vacche
Alessio Cassi	Andrea dal Bosco	40
	Simon Pietro Zeni	30
Benedetto Locatelli	Valentin Mainente	25
Eredi Bernardo Salvi	Tomio Benedetti	70
Giacomo Codognola	Antonio Pietro Zeni	50
Eredi Mitrovicic	Cristian Scandola	20
Pietro Bernardi	Lorenzo Lorenzi	40
Giovanni Biegia	Domenico General	40
Paolo Carminati	Michele Gaspari	20
Carlo Locatelli	Valentino dalla Ba	40
	Domenico Menegazzi	30
Tommaso Cassi	Zuanne Benedetti	16
Antonio Rivani	Giovan Battista Benetti	40
Eredi Francesco Bonsi	Michele Finello	30
	Giovan Battista Benetti	20
Antonio Rovelli	Michele Scandola	55
Alessandro Bochese	Gerolamo Vaona	60
	Antonio Gaule	10
Tomio Anechini	Michele Brutto e compagni	45
Giovanni Ferrari	Giovan Battista Gaspari	35
Carlo Antonio Invernizzi	Andrea Benetti	15
Francesco Albarello	Michele dal Pezzo	30
Eredi Giuseppe Rovelli	Domenico Pezzo	50
	Michele Brutto	30
Giorgio Degara	Giovanni Benedetti	60
Bortolo Ferrari	Rossin dal Pezzo	60
	Giovan Battista Benedetti	47
	Stefano Standola	50
	Sig. Becherle	40
Giuseppe Gnechi	Domenico Brutto	25
Giovan Battista Rodeschini	Giorgio Brutto	14
Giovan Battista Salvi	Giovanni e Giorgio Pagan	30
Giovan Antonio Locatelli	Antonio Brutto	70
Francesco Segà	Giovan Battista Scala	30

Il medesimo	Giovan Battista Campostrin	40
Giovanni Scanzi	Giacomo Centi	60
Giuseppe Cassi	Antonio Menegati	15
Cristoforo Manzoni	Giovan Andrea Piccoli	40
	La nobildonna Moceniga	20
Giovanni Lorenzi	Eredi Facio	30
	Giacomo Scandolin	35
Giovan Battista Moreschini	Marco Standola	40
	Valentino Tinazzo	50

2

Nota dei malghesi mantovani che nel 1740 hanno accordato di cedere il formaggio prodotto dal latte delle loro vacche ai confratelli dell'arte dei formaggiai di Verona.

Originale: ASVr, AAC, processi, b. 255, n. 3013, Nota delli malghesi mantoani che hanno accordato la frua delle sue vacche ai confratelli dell'arte dei formageri di Verona [1740 febbraio 21].

Confratelli	Malghesi	Numero vacche
Andrea Serer	Domenico Barbi	90
Giacomo Locatelli	Andrea Brusin	55
Paolo Carminati	Giacomo Pachera	50
Giacomo Mazorgo	Ventura Mensi	70
Pietro Paolo Carminati	Giovanni Canton	60
Gregorio Cozza	Giovan Battista Conti	80
	Francesco Credenziali	70
Giovan Battista Rodeschini	Paolo Mensi	60
	Sebastiano Conti	35
Genovario Arrigoni	Giovanni Calvi	55
Antonio Salvi	Giovanni Canton	80
Giovan Antonio Locatelli	Antonio Brusin	55
Francesco Segà	Andrea Danese	60
Giovanni Scanzi	Antonio Bertoldi	60
Simone Moroni	Francesco Noventa	90
	Giovan Bettin Berti	65
	Conte Camillo Pivellini di Brescia	20
Giuseppe Scanzi	Conte Ferdinando Beltrame	60
Giuseppe Bassi	Giovanni Cammi	50
Cristoforo Manzoni	Bartolomeo dal Pezzo	30
	Leonardo Gedoni	30
Giovan Battista Moreschi	Pietro Fontana	50
	Cristiano Peloso	50
Giovanni Carcano	Domenico Martinel e compagni	72
Giovanni Lorenzi	Faustino Berticchi	30

3

Nota dei malghesi veronesi che nel 1740 si sono accordati per cedere all'arte dei formaggiai di Verona il formaggio prodotto dal latte delle loro vacche allevate nel territorio mantovano.

Originale: ASVr, AAC, Processi, b. 255, n. 3013, Nota delli malghesi veronesi e che le sue malghe pascolano il fieno nel territorio mantovano accordati dall'arte cioè confratelli formaggeri di Verona [1740 febbraio 21].

Confratelli	Malghesi	Numero vacche
Alessio Cassi	Giovan Battista e fratello Cona	40
	Giovanni Bertazzo	15
Francesco Hortoman	Antonio Provoli	20
	Antonio Piccoli	12
	Fratelli Campedelli	54
Antonio Salvi	Domenico Giocapuci	45
Giovan Antonio Locatelli	Giovan Battista Tinazzo	40
Francesco Segà	Antonio Scala	30
Giorgio Dalbin	Giovan Battista Giocapuci	30
	Cristiano Pezzo	30

4

Nota dei confratelli dell'arte dei formaggiai di Verona che non hanno stipulato alcun accordo con malghesi del Veronese o forestieri.

Originale: ASVr, AAC, processi, b. 255, n. 3013, Nota dell'arte dei formaggeri di Verona di tutti quei confratelli che non hanno niun accordo fatto con malghese né terrieri né forestieri [1740 febbraio 21].

Giuseppe Bachetti
Lorenzo Barca
Alessio Locatelli
Santo Trezzolan
Francesco Bindelli
Giovanni Arias
Nicolò Bianchetti
Giuseppe Gnechi
Carlo Morosi
Arcangelo Mazzei
Carlo Invernici
Antonio Carminati
Bortolo dall'Acqua
Giovanni Loghino
Giovanni Salorno

Giovan Battista Salvi di Ventura
Giovan Battista Piattol
Aurelio Bernardi
Eredi Giovan Battista Bernardi
Francesco Zembaroli
Giovan Battista Mazza
Michele Standola
Antonio Bigliati
Giovan Battista Città
Francesco Anechin
Sigismondo Festi
Pietro Avanzi
Domenico Filippini
Paolo Previtali
Antonio Mazzo
Antonio Riggeri
Giuseppe Luchini
Andrea Facchinetti
Carlo Manzoni
Domenico dalla Piazza
Antonio Simonetti
Giovanni Manzari
Antonio dalla Piazza
Andrea Carminati
Pietro Ambrosiani
Pietro Mazzocatolli
Antonio Colognola
Giovan Maria dal Satto
Giovan Battista Moreschi di Battista
Francesco Previtali
Giovan Battista Arnedi
Eredi Giovan Francesco Locatelli
Giovanni Rossini

5

Calcolo esemplificativo per la determinazione del calmere dell'olio presentato dall'arte dei formaggiai di Verona il 12 novembre 1670.

Originale: ASVr, AAC, Processi, b. 175, n. 1141.

Quando il porco si venderà a troni 4 il peso, si doverà vender la robba ut infra, avvertendo che questo prezzo a troni 4 abbraccia dalli troni 3 marchetti 15 esclusive sino a troni 4:5 esclusive.

Le bondole muschiate investide cadauna con lingua e golle imbroccate di cannella e garofoli siano vendute intiere	l. 1:2
Dette inferte alla minuta	l. 1:4
Il scervellato e bondolotti fatti tutti di carne porcina siano venduti per tutto il carnevale	l. -:15
Detti dopo il carnevale	l. -:17
Detti tagliati alla minuta	l. -:18
Le mortadelle la metà di porco e la metà di manzo buono, ben curato de nervetti pestato sottilmente siano vendute per tutto carnevale	l. -:9
Dette dopo carnevale	l. -:11
La salsizza muschiata	l. -:13
Detta ordinaria	l. -:10
Il lardo e panzetta vecchia alla minuta	l. -:11
Persutto senza osso venduto intiero	l. -:14
Detto in fette alla minuta	l. -:15
La lonza fresca	l. -:10
Detta stalaizza	l. -:12
La panzetta fresca	l. -:8
La carne con osso e brasole	l. -:7
Teste, pariane e gambetti	l. -:3
Codeghe, coini e ossi insieme	l. -:2

6

Esame di Vincenzo Boldrini di Francesco della contrada dei Santi Nazaro e Celso del 24 ottobre 1764 per l'ammissione all'arte dei formaggiai di Verona.

Originale: ASVr, CdA, Formaggeri, b. IV, fasc. 79, Adì 24 ottobre 1764. Essame di Vincenzo Boldrini di Francesco della contrada di Santi Nazaro e Celso.

Interrogazioni da farsi alli putti che vorranno essere ascritti confratelli nell'arte nostra de' formaggieri, previa sempre la presentanza di sua fede legale di servitù a tenore delli nostri capitoli; li quali esami dovranno essere fatti nel luogo di San Momaso, dal Massaro e Banchali, alla presenza del spetabil signor Kavalier delegato dall'illustrissimo signor vicario della magnifica Casa dei Mercanti, il quale doverà ogni volta esser invitato dal Massaro, previa sempre il mandato di licenza di sei in sei mesi, il quale serve anche per tutte le volte che la Banca si unirà per ogni altro affare in detto luogo.

Sarà pure in libertà del Massaro e Banchali oltre alle interrogazioni che darà alli detti putti, di farle anche le prove, con la scielta di diverse pezze di formaglio, e così con fargli disfare e distribuire la carne di un animale porcino, sempre alla presenza come sopra.

Li presenti esami fu stampati sotto la massaria del signor Francesco Albarello nel anno MDCCLXI.

In Verona 1761.

Per Dionisio Ramanzini libraio e stampatore a San Tomio. Con licenza de' superiori.

- D.* Per quell'affare siete qui venuto.
- R.* Per esser accettato nel arte medema se mi conosce abile.
- D.* Cosa si ricerca per far l'arte del formaggier, in primo luogo.
- R.* Il santo timor di Dio.
- D.* Che sorte di mercanzia fa bisogno per far detta professione.
- R.* Formaglio, butirro, grasine et altro.
- D.* Da che tempo, e in quante stagioni si costuma accordare gli malghesi, e come si accorda detti malghesi.
- R.* Il san Michel e in Quadragesima.
- D.* Oltre l'accordo del prezzo, si desidera sapere se si vuole altre spese, tanto a far condur il formaglio, come a condurre il buttiro a capo per capo le spese occorrenti.
- R.* Oltre l'acordo il dacio.
- D.* Nel tempo, che accordate gli malghesi medemi, dite in qual maniera, e modo si deve accordare a capo per capo.
- R.* Dice bene.
- D.* Li malghesi che si accorda a san Michele, quanto deve durar esso accordo.
- R.* Sino a san Michel.
- D.* Li medemi malghesi accordati, come dovranno condurre la frua, cioè formaglio e butirro.
- R.* Dice bene.
- D.* In quante staggioni doveranno condurre il formaglio, e come doveranno condurlo, cioè se fresco ho vecchio.
- R.* Dice bene.
- D.* Li malghesi che si accorda in Carnovale ho Quaresima, quanto durerà detto accordo.
- R.* Dice bene.
- D.* In quante (staggioni), cioè in quante condote, e in che staggioni dovranno condurre il formaglio dopo l'accordato in Carnovale o Quaresima.
- R.* Dice bene.
- D.* Li malghesi accordati a San Michele quando dovranno far la prima condotta del formaglio, e così le altre condotte.
- R.* Dice bene.
- D.* Quando il malghese vi avrà fatto una condota di formaglio, qual sarà il vostro dovere per ben conoscere se vi sii tara, da giustamente baterli.
- R.* Deve guardarlo e sentirlo.
- D.* A quante sorte di tara è soggetto il formaglio, che dal malghese vi sarà condotto.
- R.* Dice bene.
- D.* Come conoscerete le tare medeme nel detto formaglio, subito che lo avete dal malghese ricevuto, a capo per capo.
- R.* Dice bene.
- D.* Se il medemo malghese vi conducesse pezze 100 formaglio; e che nel far la vostra scielta ne trovaste in parte da tara, cioè con cose diverse apparenti tare, cosa fareste.
- R.* Dice bene.
- D.* Fatta da voi la scielta di dette tare differenti, cioè se in caso che vi fosse pezze:

- n. 20 di buono tara L.
 20 con focco tara P.
 20 lavorato dolce P.
 20 con caggio P.
 20 con agro P.
 come vi regolereste a batterli la tara, anzi a capo per capo direte la tara che può entrarvi e meritare.
- R. Del buono nulla. Con focco p. 10 per pezza; dolce 8; cagio 8; l'agro la mettà
- D. Come si conosce la tara del formaglio che ha del focCo, quando è fresco condotto dal malghese.
- R. Dice bene.
- D. Come si conosce similmente la tara del caggio.
- R. Dice bene.
- D. Come si conosce pure la tara del formaglio morbido.
- R. Dice bene.
- D. E similmente come si conosce la tara del formaglio agro.
- R. Dice bene.
- D. Quale di queste tare è la migliore, e per qual raggione può essere migliore.
- R. L'agro pegio, il cagio meglio.
- D. Quale di queste tare, è la peggiore, e per qual raggione.
- R. Dice bene.
- D. Quanto zaffranno vi vorà a far fare pezze dieci formaglio di pesi tre l'una in piano.
- R. Dice bene.
- D. Condotta che vi averà il malghese una condotta di formaglio, come farete a conoscere il bisogno di detto formaglio, cioè se abbia bisogno di sale ho altro per governarlo.
- R. Dice bene.
- D. Come conoscerete il medemo formaglio, quando non abbia più bisogno di fassara, e così di sale e salamora in piano, il tutto a capo per capo.
- R. Dice bene.
- D. Come vi disporrete per ben salar una pezza di formaglio fresco, e che tempo li darete per ricever il sale distintamente.
- R. Dice bene.
- D. Quanto tempo dovrà stare in fassara una pezza di formaglio fresca, e così quanto dovrà stare in sale, e quanto in salmora in piano, a capo per capo.
- R. Vinti giorni e anco più come il bisogna.
- D. Qual condotta di formaglio sarà più sogetta a star in sale, e quale dovrà stare meno in sale.
- R. Dice bene.
- D. Qual condotta di formaglio è più sottoposta a far tara e per qual raggione.
- R. Il masadego.
- D. Qual condotta sarà manco sottoposta a far tarra, e per qual ragione.
- R. Il setembrin e di monte.
- D. Quale di queste condotte dovrà riuscire meglio il formaglio, e per qual ragione.

- R. Dice bene.
- D. Quale di queste condotte sarà più soggetta a far maggior callo, e qual callerà manco.
- R. Dice bene.
- D. In qual stagione il malghese vi condurrà più butirro, e in quale ve ne condurrà manco, e per qual ragione.
- R. L'inverno più, l'estate meno.
- D. Come conoscerete una pezza di formaglio, quando non abbia più bisogno di sale né di salamora.
- R. Dice bene.
- D. Dopo tolto fuori di sale e di salamora, cosa ne farete del detto formaglio.
- R. Dice bene.
- D. Quanto sale può far bisogno per ridurre a perfezione salata una pezza di formaglio compresa la salamora, intendendosi sempre di pesi tre la pezza.
- R. Libre 3 sale e libre 1 per la salamoia.
- D. Quant'oglio vi vorrà a ungere una pezza di formaglio cavata di sale sino ridota vecchia, e che qualità di ooglio potrà servire per ungerla.
- R. Libre 3 ooglio circa.
- D. Dopo cavato di sale, e onta, dove lo ponerete, e come lo conserverete fino ridotto vecchio.
- R. In scalvo e <segue parola illeggibile>.
- D. Nel rivedere, e voltare il formaglio se ne trovaste che da una parte fosse lisso e bello, e dall'altra con fonghetti o altra tara in grosta nel piano, da che puol produrre.
- R. Dal mal governo.
- D. Quanta spesa vi vole per pezza del formaglio condotto in vostra botega, compreso il dacio a capo per capo.
- R. Lire 1:4 circa per pezza.
- D. Quanta spesa vi vorrà per una somma buttiro pur condota in bottega.
- R. Lire 1:10 per forma.
- D. Quanto tempo vi vuole a ridurre una pezza di formaglio vecchia, e a perfezione tagliarla.
- R. Un anno circa, secondo la qualità.
- D. Qual formaglio delle quattro condotte potrà ridursi più resto al taglio, e qual starà più a ridursi.
- R. Il settembrin più presto, il vernizzo più [tardi].
- D. Quanto calerà una pezza di formaglio di pesi tre, tolendola fresca sino ridota fuori di sale, considerandola di Monte.
- R. Pesi 5 circa per pezza.
- D. Quanto calerà la medema pezza dal primo ooglio, che sarà onta, sino ridotta vecchia di due anni.
- R. Pesi 5 circa per pezza.
- D. Tagliando una pezza di formaglio, e venderla al minuto, o lira, e a soldi quanto potrà calare.
- R. Pesi 2 circa per pezza.

- D.* Come si costuma a comprare il formaglio di peccora.
R. Tanto il %.
- D.* In quante stagioni, e come e quando si costuma a comprare il detto formaglio di peccora.
R. In aprile quello di piano, in agosto quello di monte.
- D.* Come si conosce il detto formaglio dopo condotto, se abbia bisogno di sale o salamora.
R. Dice bene.
- D.* Quanto calerà per cento il detto formaglio di peccora, dall'esser fresco sino ridotto da onzere.
R. Pesi 10 per % circa.
- D.* Quanto calerà per cento il medemo formaglio dopo onto fino ridotto vecchio, e come si conserva.
R. Pesi 8 per % circa.
- D.* Oltre il formaglio di vaccha e peccora, vi può essere altra sorte di formaglio.
R. Il misturino.
- D.* Come conoscerete il formaglio mesturino dal peccorino quando fosse un pezzame consimile.
R. All'odor.
- D.* Come si compra, e da che tempo il detto formaglio mesturino.
R. Dice bene.
- D.* Di che roba è fabbricato il detto formaglio mesturino.
R. Di ogni latte.
- D.* Quanto calerà per cento il formaglio mesturino, da quando lo comprate fresco sino ridotto vecchio.
R. Pesi 24% circa.
- D.* Come si mantiene e conserva il detto formaglio mesturino sino ridotto vecchio.
R. Dice bene.
- D.* Da che tempo si comincia a mazzare gli animali porcini e come si compra li medesimi.
R. In ottobre, cioè a far luna.
- D.* A quante sorti di tare può essere soggetti li detti animali porcini.
R. A tre sorte: spalato, gramegne e morbito.
- D.* Quale di queste tare può essere la peggiore, e quale potrà essere la meno dannosa.
R. La gramegna è peggiore.
- D.* Se incontraste a trovare un animale porcino da voi comprato con molta gramegna, cosa fareste della carne.
R. Lo salerei in pezzi.
- D.* Comprando nel mese di ottobre un porcino di p. 7 cosa ne fareste del medemo, cioè come ve ne servireste di detta carne, a capo per capo.
R. Salsiza p. 22; braciola p. 28; mortadelle p. 38; lonza 8; osso 22; p. 118.
- D.* Da che tempo si principia a far salado, e mortadelle da salvare per tutto l'anno.
R. Sant'Andrea.
- D.* Al tempo dunque di fabbricare il salado per tutto l'anno, attrovandovi un porcino di

- pesi dodeci, come ve ne servireste, a capo per capo.
- R.* Salado p. 55; mortadelle p. 35; lardo p. 45; pansette p. 10; presutti p. 8; lonza p. 10; ossi p. 35; totale pesi 198.
- D.* Per far il salado per tutto l'anno, qual sorte di carne dunque adoperareste del porcino.
- R.* Della migliore.
- D.* Cosa si ricerca, e fa bisogno a far il detto salado a perfezione e cosa vi vuole per peso.
- R.* Sale p. 1; pevre p. 0:2; buei p. 1; spago il bisogno.
- D.* Quanto calerà l. 100 salado, fatto in Dicembre sino a Pasqua.
- R.* Pesi 26 circa.
- D.* Come si conserva il medemo salado da Pasqua sino tutto l'anno.
- R.* Dice bene.
- D.* Tagliando un cavezzo di salado dopo Pasqua, lo trovate in parte buono e in parte suto e ranzio, da che può proceder tal difetto.
- R.* Dalla pasta mal fatta e dalla carne cativa.
- D.* Per fare l. 100 bondole, che carne si può adoperare ed altro, a capo per capo.
- R.* Della migliore e servita bene.
- D.* Dopo fatte le medeme bondole cosa più si ricerca fargli.
- R.* Dice bene.
- D.* Quanto calerà l. 100 bondole da fresche sino ridotte a perfezione.
- R.* Pesi 24 circa %.
- D.* Se tagliando dopo Pasqua una bondola, e fosse di bel colore, ma di cattivo odore, da che può produrre.
- R.* Può venire dal lombalo o sia dal budello cattivo.
- D.* Come si conserva le medeme tutto l'anno.
- R.* Dice bene.
- D.* Per fabbricar p. 100 salado con aglio, che carne si ricerca di adoperare perché riesca a perfezione.
- R.* Cernita di animali fermi e migliori.
- D.* Oltre alla carne, che più si ricerca per fare il detto salado con l'aglio per ogni peso, capo per capo.
- R.* Di sal l.2, et pever, et aglio, buei e spago al bisogno.
- D.* Quanto calerà per cento il detto salado con l'aglio sino ridotto a perfezione.
- R.* Pesi 38 circa per %.
- D.* Se al tempo di Pasqua vi attrovaste un pastone di salado con l'aglio, che fosse alquanto mollo, qual difetto puol aver avuto.
- R.* Dalla carne cativa.
- D.* Attrovandovi in caso di fare un pastone di salado con l'aglio, ed avendo diversi porcini in casa, come ve ne servireste.
- R.* Li migliori.
- D.* Attrovandovi un pastone di salado schietto nella mesa e accorgendovi che è troppo grasso, come fareste in tal caso.
- R.* Dice bene.

- D. Per fare pesi 100 cremonese, che sorte di carne si ricerca, e oltre la carne cosa vi vuole, a capo per capo.
- R. Le sottogole e pansette. Libbre 8 sal, 4 aglio, 2 pever, 2 spezie.
- D. Quanto calerà le medesime p. 100 cremonese fino a Pasqua.
- R. Pesi 22 per % circa.
- D. Per far p. 100 teste investide, cosa si ricerca di carne o altro, e di che sorte deve essere, a capo per capo.
- R. *** (a)
- D. Oltre la suddetta roba, cosa vi vorrà per perfezionare e fare le suddette p. 100 investide e quanto calerà fino a Pasqua.
- R. --
- D. Come si fa li cavi di lonza, e come se li mantiene.
- R. --
- D. Al tempo di fabbricare salado con l'aglio, cosa si può far delle carni e molami che s'avanza nella cornida.
- R. Mortadelle.
- D. Per far p. 100 mortadelle, che carne si potrà adoperare e di che qualità.
- R. Per mettà.
- D. Oltre alla carne suddetta cosa vi vorà nelle medeme, a capo per capo. E quanto calerà le medeme fino a Pasqua.
- R. Dice ben.
- D. Quanto sale vi vorà a salare p. 100 persutti, intendendosi in sale a libra sottile, e quanto calerà li medemi ridotti asciutti.
- R. Pesi 12 sal sottile. Del 20 per % calerà.
- D. Quanto sale vi vorà a salare p. 100 panzete e quanto calerà le medeme ridotte asciutte.
- R. Pesi 10 sal sottile. Del 18 per % cala.
- D. Quanto sale vi vorà a salare p. 100 lardi di un peso l'uno.
- R. Pesi 10 sal circa.
- D. Quanto calerà li medesimi p. 100 lardi fino in settembre.
- R. Diese per cento.
- D. Come si conserva la sonza per tutto l'anno.
- R. Dice bene.
- D. Quanto calerà la medema per cento, fino a settembre.
- R. Pesi 54%.
- D. Che sorte di carne porcina si può adoperare per far la luganegha di buona qualità.
- R. Dice bene.
- D. Oltre alla carne, cosa vi vuole per peso nella medema luganegha.
- R. Dice bene.
- D. Da che tempo si sala le anguile del lago.
- R. Dice bene.
- D. Quanto sale vi vuole per cento salandole a perfezione, e quanto calerà le medeme ridotte salate.
- R. Pesi 16 sal. Calerà intorno 6%.

- D. Oltre le suddette anguile, di quante sorti di salumi si vende.
 R. Salamon, renghe, sardelle e cospeton.
 D. Come si compra il salamon e cospettoni.
 R. Tanto al baril.
 D. Come si compra il pesce cotto, et altro pesce in conza, e come si conserva.
 R. Tanto al %.
 D. Come si compra le sardelle, e le aringhe.
 R. Tanto il miar.
 D. Vi puol essere alcun difetto dannoso nelle sardelle.
 R. Dice bene.
 D. Da dove proviene li detti salumi da noi in libertà per provederli.
 R. Dice bene.
 D. Di quante sorte di sardelle viene da Venezia, e come si conserva le medeme tutto l'anno.
 R. Rovigno ecc.
 D. Da che parte viene, e come si compra il sapone.
 R. Dalla Dominante.
 D. Come si compra l'oglio nostranno, che viene dalla Riviera, e dal Territorio.
 R. Tanto la botte.
 D. Come si compra l'oglio di Venezia, e come vien condoto.
 R. Tanto il miar.
 D. Di quanta sorte di oglio vien da Venezia.
 R. Corfù, Lezze e Puglia.
 D. Se vi fosse mostratto le mostre dell'oglio, che ditte venir da Venezia, lo conoscereste e distinguereste.
 R. Corfù dice bene.
 Lezze dice bene.
 Puglia dice bene.
 Nostrano dice bene.

Addì 24 ottobre 1764.

Fu esaminato Vincenzo Boldrin di Francesco, mediante la presentanza delle sue fe-di di servitù fatta con li confratelli Adamo Badilli, Bernardo Gastel e Zuan Antonio Bertinatto, ed alla presenza del spettabile signor Kavalier fu pure ballottato, ed ebbe voti pro 7 contro 2.

Francesco Albarello massaro.

(a) *A questa domanda non viene registrata la risposta.*

7

Dizionario dei termini relativi ai mestieri e ai prodotti legati all'arte dei formaggiai.

Il presente dizionario raccoglie le voci, di non immediata comprensione, inerenti i mestieri, i prodotti e le loro caratteristiche citati nel testo. A tal proposito, si rinvia anche a VIGOLO, *Termini d'interesse*, pp. 30-31; RIGOBELLO, *Lessico dei dialetti*; TAGLIAFERRI, *L'economia veronese*.

- Beccai* = macellaio
Bondola = insaccato di carne di maiale e spezie
Botter = burro
Buei = budelli
Brasola = braciola
Butirro = burro
Caggio = caglio
Cao = capo, carico
Carolato = formaggio coi buchi
Casaroli = formaggiai
Casolino = pizzicagnolo, negoziante al dettaglio
Cavezzo = pezzo, scampolo
Cervelà = insaccato di carne mista contenente formaggio
Codega = cotica
Coino = codino
Conza = salsa, condimento
Cospeton = aringa salata e conciata (detta anche *scopetòn*)
Cremonese = insaccato realizzato con carne di maiale, sottogola, pancetta, pepe e aglio
Fassara = stampo di legno in cui si metteva a rassodare il formaggio
Festari = venditore di dolciumi
Formaglio = formaggio
Frua = frutto, prodotto
Golla = gola e sottogola del maiale
Grassine = strumenti per la lavorazione della carne suina
Grassone = residuo dello strutto
Investido = rivestito
Lardaroli = chi lavora il lardo, appartenente all'arte dei formaggiai
Lombalo = lombo di animale macellato
Maçadego/Maržadego = maggiatico, formaggio lavorato a maggio
Miar = migliaio
Mesturino = formaggio prodotto con latte misto
Molame = cascami
Pariana = costina di maiale salata
Pansetta/Panzetta = pancetta di maiale
Persutto/Presutto = prosciutto
Peve/Peve = pepe
Salado = salame

Salamon = salmone

Salamora = salamoia

Scervellato = cervella (non è un

Settembrin = formaggio lavorato a settembre

Stalaizzo = che sa di stalla

Suto = asciutto, secco

Vernizzo = formaggio magro lavorato in inverno

Zaffrano = zafferano

Bibliografia

- AGO R., *Economia Barocca: mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma 1998
- BELFANTI C.M., *Mestieri e forestieri*, Milano 1994
- BORELLI G., *Un patriziato della terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano 1974
- BRUGNOLI A., *Magna e tasi. Paralipomeni a una storia di Verona in cucina*, Verona 2016
- BRUGNOLI A. – VARANINI G.M., *Olivi e olio nel medioevo italiano*, in *Olivi e olio nel medioevo italiano*, a cura di A. Brugnoli, G.M. Varanini, Bologna 2005, pp. 3-102
- CARACAUSI A., *Dentro la bottega. Culture del lavoro in una città d'età moderna*, Venezia 2008
- CERUTTI S., *Mestieri e privilegi. Nascita delle corporazioni a Torino, secoli XVII-XVIII*, Torino 1992
- CHIAPPA B., *La fortuna di due famiglie di origine isolana: i Toccoli e i Magnini*, in *Isola della Scala. Territorio e società rurale nella media pianura veronese*, a cura di B. Chiappa, Isola della Scala 2002
- CHILESE V., *Una città nel Seicento veneto. Verona attraverso le fonti fiscali del 1653*, Verona 2002
- CHILESE V., *La ricchezza delle corporazioni*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LV (2005), pp. 215-223
- CHILESE V., *I mestieri e le città. Le corporazioni di mestiere veronesi tra XV e XVIII secolo*, Milano 2012
- CIRIACONO S., *L'olio a Venezia in età moderna. I consumi alimentari e gli altri usi*, in *Alimentazione e nutrizione, sec. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 1997, pp. 301-312
- CORTONESI A., *L'olivo nell'Italia medievale*, «Reti Medievali Rivista», VI (2005), 2
- COSTANTINI M., *Arti e stato in area veneta nel tardomedioevo: spunti di analisi comparativa*, in *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, a cura di P. Massa e A. Moioli, Milano 2004, pp. 87-106
- D'AMICO S., *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazio urbano a Milano tra Cinque e Seicento*, Milano 1994
- Economia e corporazioni. Il governo degli interessi nella storia d'Italia dal Medioevo all'età moderna*, a cura di C. Mozzarelli, Milano 1998
- EPSTEIN S.R., *Craft guilds in the pre-modern economy: a discussion*, «Economic History Review», 61 (2008), 1, pp. 155-174
- FANFANI T., *Le corporazioni del Centro-Nord della Penisola: problemi interpretativi*, «Studi Storici Luigi Simeoni», LXI (1991), pp. 23-48
- FLANDRIN J.L. – MONTANARI M., *Storia dell'alimentazione*, Bari 2016⁶
- Gli antichi statuti delle arti veronesi secondo la revisione scaligera del 1319*, a cura di L. Simeoni, Venezia 1914
- LANARO P., *Note sull'atpeggio in Lessinia in età moderna (secc. XVI-XVIII)*, in *Gli alti pascoli dei Lessini veronesi. Storia, natura, cultura*, a cura di P. Berni, U. Sauro, G.M. Varanini, Verona 1991, pp. 123-146
- LANARO P., *Scelte economiche e politica corporativa tra Cinque e Seicento in Terraferma veneta*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XLI (1991), pp. 183-196
- LANARO, *Gli Statuti delle Arti in età moderna tra norma e pratiche. Primi appunti del caso veneto*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, Milano 1999, pp. 327-344
- LANARO P., *I mercati nella Repubblica Veneta. Economie cittadine e stato territoriale (secoli XV-XVIII)*, Venezia 1999
- LEVI G., *Aequitas vs. fairness. Reciprocità ed equità fra età moderna ed età contemporanea*, «Rivista di Storia Economica», n.s., XIX (2003), 2, pp. 195-204

- MARCATO C., *Toponomastica dell'alta Lessinia: sull'oronimo Monti Lessini e sulle denominazioni delle Alpi pascolive*, in *Gli alti pascoli dei Lessini veronesi. Storia, natura, cultura*, a cura di P. Berni, U. Sauro, G.M. Varanini, Verona 1991, pp. 107-122
- MASSA P., *Annona e corporazioni del settore alimentare a Genova: organizzazione e conflittualità (XVI-XVIII secolo)*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia Moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa e A. Moioli, Milano 1999, pp. 390-420
- MERLO E., *Le corporazioni conflitti e soppressioni. Milano tra Sei e Settecento*, Milano 1996
- MOIOLI M., *I risultati di un'indagine sulle corporazioni nelle città italiane in età moderna*, in *Dalla corporazione al mutuo soccorso. Organizzazione e tutela del lavoro tra XVI e XX secolo*, Milano 2004, pp. 15-32
- MONTANARI M., *La fame e l'abbondanza*, Bari 1997
- MONTANARI M., *L'Europa a tavola*, Bari 2012
- NASO I., *Usi alimentari, dietetici e medicinali dell'olio alla fine del Medioevo*, in *Olivi e olio nel medioevo italiano*, a cura di A. Brugnoli, G.M. Varanini, Bologna 2005, pp. 417-435
- PASA M., *Produzione e trasporto del formaggio nei primi anni del '600*, «La Lessinia. Ieri Oggi Domani», 39 (2016), pp. 171-176
- PRETO P., *Il contrabbando sul lago di Garda in età veneziana*, in *Un lago, una civiltà: il Garda*, a cura di G. Borelli, Verona 1983, pp. 377-401
- RAWLS J., *Giustizia come equità. Una riformulazione*, Milano 2002
- Relazioni dei rettori veneti in Terraferma*, IX, *Podestaria e capitanato di Verona*, a cura di A. Tagliaferri, Milano 1977
- RIGOBELLO G., *Lessico dei dialetti del territorio veronese*, Verona 1998
- SCARCELLA F., *Feste santi e gonfaloni delle arti veronesi*, Verona 1948
- Statuti di Verona del 1327* a cura di S.A. Bianchi e R. Granuzzo, Roma 1992
- TRIVELLATO F., *Fondamenta dei vetrai: lavoro, tecnologia e mercato a Venezia tra Sei e Settecento*, Roma 2000
- VARANINI G.M., *Una montagna per la città. Tra alpeggio e allevamento nei Lessini veronesi nel medioevo (secoli IX-XV)*, in *Gli alti pascoli dei Lessini veronesi. Storia, natura, cultura*, a cura di P. Berni, U. Sauro, G.M. Varanini, Verona 1991, pp. 13-106
- VARANINI G.M., *L'olivicoltura e l'olio gardesano: aspetti della produzione e della commercializzazione dall'VIII al XV secolo*, in *Olivi e olio nel medioevo italiano*, a cura di A. Brugnoli, G.M. Varanini, Bologna 2005, pp. 131-184
- VIGOLO M.T., *Termini d'interesse storico relativi ad alcuni tipi di formaggio in uso nella Lessinia veronese, attestati in documenti medievali*, in *Gli alti pascoli dei Lessini veronesi. Storia, natura, cultura*, a cura di P. Berni, U. Sauro, G.M. Varanini, Verona 1991, pp. 32-33
- ZARDIN D., *Corpi, «fraternità», mestieri: intrecci e parentele nella "costituzione" delle trame di base della società europea. Alcune premesse*, in *Corpi, «fraternità», mestieri nella storia della società europea*, a cura di D. Zardin, Roma 1999, pp. 9-36
- VIVIANI G.F., *Culti e luogo di culto nei libri*, in *Chiese e monasteri a Verona*, a cura di G. Borelli, Verona 1980, pp. 657-713

Abstract

«Una delle più antiche arti di questa città»: la corporazione dei formaggiai a Verona in età moderna

Le corporazioni di mestiere, in Italia, sono state a lungo considerate come elementi di rallentamento della crescita economica globale della Penisola. Solo recentemente l'analisi di casi specifici ha iniziato a rendere conto di una realtà molto più complessa di quanto poteva apparire. Anche il caso veronese si presenta ricco di esempi che vanno in tale direzione: tra questi, quello della corporazione dei formaggiai, caratterizzata da una notevole ricchezza e da una buona capacità negoziale nei confronti sia della Dominante che della Città di Verona. L'analisi puntuale della ricca documentazione archivistica mira a ricostruire le modalità con cui la corporazione si inserisce nella realtà economica veronese tra XVII e XVIII secolo, riuscendo in più occasioni a far valere le proprie posizioni.

«One of the oldest crafts of this city»: the Guild of Cheesemakers of Verona in the modern age

For many years in Italy, Guilds have been considered a hindrance to national economic development. More recently, however, analysis of specific cases has uncovered a much more complex reality than initially thought. In Verona there are many examples of this and the Guild of Cheesemakers is a prime example: a wealthy Guild with strong bargaining power vis a vis both the "Dominante" and the City of Verona. This review of the significant number of available documents aims to describe how the Guild operated in the economic context of Verona between the 17th and the 18th centuries when it was often successful in furthering its objectives.

Giochi di specchi.
Romeo e Giulietta tra istoria e novella
nella Verona del XVIII secolo (seconda parte)

FAUSTA PICCOLI

«Egli tratta il fatto da favola, ma io donerei per esta molte verità»: è Melchiorre Cesarotti che, nel 1768, commenta con il collega e corrispondente olandese Michael Rijkloff van Goens alcune notizie giuntegli da Verona circa la fondatezza storica di Romeo e Giulietta. Sono i decenni centrali del secolo, in cui, sull'onda della riscoperta shakespeariana, le vicende degli amanti veronesi iniziano a diffondersi in tutta Europa.

Nella prima metà del XVIII secolo, la tragedia del bardo era sostanzialmente sconosciuta in Italia e la “memoria veronese” della vicenda – che era ancora viva, seppur sottotraccia – si fondava sull'*Istoria di Verona* di Girolamo Dalla Corte¹. In Romeo e Giulietta si potevano leggere in filigrana le due diverse anime della società veronese: lo scetticismo aristocratico celato sotto il silenzio di Scipione Maffei di contro alle più accomodanti parole dei ciceroni locali e dell'erudito borghese Giambattista Biancolini. Con la seconda metà del secolo la situazione muta radicalmente.

A partire dal 1748 la tragedia di Shakespeare, dai palcoscenici di Londra, inizia a trovare una sempre maggior diffusione, alimentata anche dai paralleli contributi della filologia e della critica shakespeariana. Di qui, essa varca trionfalmente i confini inglesi, approdando dapprima in Germania e in Francia e giungendo poi, attraverso la mediazione di quest'ultima, in Italia.

Per illuminare lo “sguardo veronese” su Romeo e Giulietta nel secondo Settecento è quindi necessario aprire una parentesi sulla fortuna europea della

* Ringrazio Andrea Brugnoli per aver condiviso passo passo lo sviluppo di questa ricerca; Francesco Cortelazzo, Maria Grazia Dalai e Pietro Moretto per l'ausilio nelle traduzioni dal francese e dal latino; Maddalena Roncoletta e Umberto Tuppini per l'attenta lettura del contributo.

¹ Per la “memoria veronese” di Romeo e Giulietta della prima metà del Settecento, si rinvia alla prima parte del contributo, PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, pp. 47-80.

tragedia shakespeariana. Solo in tal modo sarà possibile far ritorno entro le mura scaligere per cogliere, in tutta la sua complessità, il rapporto tra la storia dei due amanti e la loro “città natale”: un fenomeno che, appena intuibile negli anni Sessanta e Settanta, inizia ad assumere contorni più netti a partire dagli anni Ottanta del XVIII e ancor più con l’inizio del XIX secolo, fino a diventare uno degli elementi maggiormente rappresentativi dell’identità e dell’immaginario cittadino.

Nel segno di Shakespeare (e non solo). Appunti per la diffusione di Romeo e Giulietta nell’Europa di secondo Settecento

Non esiste, a oggi, una sintesi complessiva sulla fortuna di Romeo e Giulietta nell’Europa del Settecento²; è ciò che qui si tenta, con particolare riferimento a Inghilterra, Germania e Francia, perché solo alla luce della complessità della diffusione del testo shakespeariano sarà possibile inquadrare correttamente la sua ricezione in Italia e, quindi, a Verona. Tale esposizione appare quindi preliminare all’oggetto del contributo, ma assume nel contempo una propria autonomia: con una breve ma necessaria premessa sulla sua non linearità ed esaustività. Con differenti modalità a seconda dei diversi paesi, essa interseca infatti problemi e vicende legati alla storia della traduzione, della critica testuale, della filologia, della storia del dramma, del melodramma e del balletto, nel più ampio contesto di temperie culturali e storie letterarie assai diverse tra loro, ma tutte in radicale trasformazione.

Nella prima metà del Settecento, in Inghilterra, furono poste le basi per la filologia e la critica testuale shakespeariana, con le prime imponenti edizioni e con decine di commenti critici³. In quegli stessi anni, per contro, nei teatri inglesi il *Romeo and Juliet* non fu mai rappresentato; grande successo invece continuava a riscuotere l’adattamento del drammaturgo Thomas Otway, *History and Fall of Caius Marius* del 1679, che riprendeva la stessa vicenda am-

² La fortuna del *Romeo and Juliet* risulta tratteggiata qua e là nell’ambito di numerosi studi critici sulla diffusione del teatro shakespeariano. Si vedano MARSDEN, *The re-imagined text*; INNOCENTI, *La scena trasformata*, 1985; *Shakespeare & la France; The Cambridge Companion to Shakespeare on stage; Shakespeare vu d’Allemagne et de France*, MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 63-67, 74-79; *Shakespeare in the eighteenth century*, con bibliografia.

³ Per una sintesi sulla filologia e la critica shakespeariana nel primo Settecento in relazione ai luoghi di Romeo e Giulietta, si veda PICCOLI, *Giochi di specchi*, pp. 53-57, con bibliografia. Per un elenco ragionato delle prime edizioni e commenti shakespeariani, si veda DE BRUYN, *Reference guide*, pp. 349-436.

bientandola nell'antica Roma, durante le lotte di potere tra Mario e Silla. La versione di Otway, costantemente messa in scena fino al 1735, offuscò, per circa settant'anni, la tragedia di Shakespeare⁴; solo nel 1744, l'attore e commediografo Theophilus Cibber mise in scena a Londra un adattamento più aderente al dettato shakespeariano – anche se in alcuni punti interpolato con *The Two Gentlemen of Verona* e con il *Caius Marius* –, che non godette però di grande fortuna⁵.

Il successo giunse nel 1748, quando il celebre produttore teatrale, attore e commediografo David Garrick allestì la propria versione del *Romeo and Juliet*, fedele al testo shakespeariano a eccezione del primo atto, in cui, sulla scia di Otway, scompare la figura di Rosalina, la prima donna amata da Romeo, e dell'ultimo atto in cui, seguendo la novella di Matteo Bandello⁶, Giulietta si sveglia nella tomba prima della morte di Romeo e i due si scambiano uno straziante addio, a cui segue una processione funebre in onore dei due defunti. Il testo di Garrick, andato in scena con straordinaria fortuna al Drury Lane di Londra – e quindi pubblicato nel 1750 –, divenne uno standard per la rappresentazione della tragedia e fu riproposto per oltre cent'anni⁷.

Nel frattempo e in parallelo proseguì anche una serrata attività critica e di edizione dei testi shakespeariani a opera dei maggiori critici e letterati inglesi⁸.

Questa breve carrellata lascia trasparire la fortuna crescente del *Romeo and Juliet* nell'Inghilterra del XVIII secolo, legata anche a un panorama culturale e letterario che, in profondo mutamento, andava via via permeandosi di una spiccata *sensiblerie* e di un gusto per i temi nostalgici e sepolcrali; al contempo, consente di intravedere come l'approccio settecentesco alla drammaturgia shakespeariana differisse profondamente dall'attuale. Mentre, dalle pagine dei

⁴ Per Otway e il suo *Caius Marius*, nell'imponente bibliografia, si vedano WALLACE, *Otway's "Caius Marius"*, pp. 363-372; KEWES, *Otway*, pp. 355-377; MARSDEN, *Improving Shakespeare*, pp. 26-27; SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, pp. 7-10; INNOCENTI, "Wherefore art thou Marius?", pp. 202-212.

⁵ BRANAM, *The genesis*, pp. 170-179; MARSDEN, *The re-imagined text*, pp. 86-91; SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, pp. 10-11. Nel 1746 un adattamento della tragedia di Thomas Sheridan fu rappresentato a Dublino (SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, pp. XI, 10).

⁶ È lo stesso Garrick a confermare il riferimento a Bandello nell'edizione a stampa della sua versione (*Romeo and Juliet, by Shakespear*, p. n.n.).

⁷ Per David Garrick e il suo adattamento di Romeo e Giulietta, si vedano BRANAM, *The genesis of David Garrick's Romeo and Juliet*, pp. 170-179; MARSDEN J., *The re-imagined text*, pp. 86-93; *Great Shakespeareans*. II; DOBSON, *Brooke, Garrick*, pp. 213-223.

⁸ Le edizioni critiche e i commenti a Shakespeare nel secondo Settecento (*in primis* Johnson, Steevens, Capell, Malone), con relativa bibliografia, saranno trattati nella terza e ultima parte del presente contributo.

loro libri, i filologi conducevano la propria battaglia per la restituzione dei “testi originali”, con criteri però assai difforni da quelli contemporanei, e i critici andavano componendo l’immagine di Shakespeare quale sommo cantore della nazione inglese, sul palcoscenico si rappresentavano adattamenti che, pur rifacendosi ai suoi testi, erano destinati a riflettere e a soddisfare i canoni estetici e i gusti del pubblico contemporaneo.

È in questa temperie culturale che Romeo e Giulietta dall’Inghilterra approdano nel cuore dell’Europa. Tra il 1760 e il 1780 circa, infatti, seppur in modi diversi a seconda dei gusti e dei canoni letterari in voga nei diversi paesi, si assiste a un radicale cambiamento nella percezione e nell’apprezzamento della drammaturgia shakespeariana.

Un panorama di primo piano, in questo senso, è occupato dalla Germania, che, particolarmente sensibile alle novità del mondo anglosassone, fu il paese che più dimostrò di amare Shakespeare, arrivando addirittura a promuoverlo al rango di “poeta nazionale”. Questa profonda sintonia avvenne grazie alla progressiva familiarità che il pubblico tedesco poté instaurare con la sua drammaturgia, grazie alle traduzioni e agli adattamenti che si susseguirono numerosi tra la fine degli anni Cinquanta e Settanta⁹.

Già nel 1758, infatti, Simon Grynaeus pubblicò a Basilea una traduzione, che però non godette di ampia circolazione¹⁰; tra il 1762 e il 1766, invece, lo scrittore e poeta Christoph Martin Wieland consegnò alla Germania il suo primo Shakespeare, che, seppur concepito in prosa e non privo di errori, divenne il testo di riferimento anche per le successive traduzioni¹¹. A partire da Wieland, tra il 1775 e 1777, il critico letterario e storico Johann Joachim Eschenburg diede alle stampe il suo teatro shakespeariano, in prosa ma più fedele all’originale, che fu veicolo privilegiato per la conoscenza di Shakespeare,

⁹ Per un quadro di riferimento sulla ricezione di Shakespeare in Germania, con particolare riferimento al *Romeo and Juliet*, si vedano BAUMAN, *Opera versus Drama*, pp. 186-203; *Shakespeare im 18. Jahrhundert; Shakespeare vu d’Allemagne et de France*; FRANCO, *Roméo et Juliette*, pp. 203-221; PAULIN, *Shakespeare and Germany*, pp. 314-330, con bibliografia.

¹⁰ La traduzione uscì anonima (*Romeo und Julia von Shakespar*); Simon Grynaeus, pastore a Basilea (1725-1799), ebbe probabilmente modo di vedere Garrick interpretare Romeo nella sua visita in Inghilterra tra il 1749 e il 1750 (KÜRY, *Simon Grynaeus*; BAUMAN, *Opera versus Drama*, p. 188).

¹¹ *Shakespear Theatralische Werke*, (in otto volumi, contenenti ventidue opere del dramma turgo inglese). Wieland basò la sua edizione su quella inglese di William Warburton; nella sua traduzione, omise scene e passaggi considerati offensivi o senza senso (BAUMAN, *Opera versus Drama*, pp. 188-190; PAULIN, *Shakespeare and Germany*, p. 317). Per un’ampia panoramica sull’opera del poeta e scrittore, si vedano WIELAND, *Gesammelte Schriften*, bd. 1-12., *Wielands Briefwechsel*, bd. 1-19.

grazie anche al commento critico che l'accompagnava¹². Nel frattempo, nel 1767 il drammaturgo Christian Felix Weisse rappresentò a Lipsia l'adattamento teatrale *Romeo und Julia*, che divenne una delle opere maggiormente apprezzate del secondo Settecento tedesco e fu pubblicato nel 1776¹³. Conformato alle convenzioni scenografiche di unità di tempo, luogo e azione, il dramma si rifà sia alla versione di Garrick sia alle novelle di Luigi Da Porto e Bandello¹⁴. La trama, semplificata – la vicenda si apre dopo l'omicidio di Mercuzio e l'arresto di Romeo –, è ricondotta a una tragedia borghese e sentimentale, esclusivamente concentrata sulle vicende amorose dei protagonisti. Frate Lorenzo è trasformato nel medico Benvoglio, la nutrice è dipinta come la confidente perfetta, Giulietta diviene il prototipo dell'eroina innamorata, dolce e teneramente passiva, secondo il gusto dell'epoca.

Dal testo di Weisse furono tratti due libretti d'opera. *Romeo & Giulia*, dramma in tre atti, scritto in italiano dall'intellettuale e scrittore Giulio Roberto Sanseverino su musica di Johann Gottfried Schwanenberg, fu rappresentato per la prima volta a Lipsia nel 1773 e stampato in più edizioni, con testo a fronte in tedesco, tra il 1773 e il 1780¹⁵. Nella dedica in italiano, Sanseverino offre una vivida testimonianza sulla fortuna della *pièce* in Germania¹⁶:

Furono già si spesso compiante sulle Scene dell'Europa, e specialmente della Magna [cioè *Alemagna*] le tragiche avventure degl'infelici Italiani Amanti Romèo, e Giulia, che soverchio parrà forse a taluno il vedermele rivangar' adesso in un Argomento.

Un secondo libretto, composto dal poeta e drammaturgo Friedrich Wilhelm Gotter su musica di Georg Benda, fu allestito per la prima volta a Gotha nel

¹² *William Shakespear's Schauspiele* (in tredici volumi). La traduzione fu condotta sia sulla base di Wieland sia sull'edizione inglese di Johnson (BAUMAN, *Opera versus Drama*, p. 190; PAULIN, *Shakespeare and Germany*, pp. 317-318). Per un profilo di Eschenburg, si veda PAULIN, *Johann Joachim Eschenburg*, pp. 51-72.

¹³ *Romeo und Julia. Ein Trauerspiel*. Per Weisse e il suo adattamento, si vedano BAUMAN, *Opera versus Drama*, pp. 190-192; FRANCO, *Roméo et Juliette*, pp. 205-206. Per un profilo biografico di Weisse, MAI, *Christian Felix Weiße*; MERCIER, *Le Tombeaux*, pp. 101-116, e p. 102, nota 10.

¹⁴ *Romeo und Julia. Ein Trauerspiel*, cc. 2r-3v.

¹⁵ *Romeo, e Giulia*, p. n.n. Giulio Roberto Sanseverino di Sammartino visse per molti anni in Germania, dove fu precettore di principi delle casate brunsvicenses e svedese e dove insegnò italiano nelle università di Giessen e Göttingen (ADAM, *La Italienische Biographie*, p. 25, con bibliografia).

¹⁶ *Romeo, e Giulia*, p. n.n.

1778 e stampato nel 1779¹⁷. Queste versioni prevedevano, al contrario di Weisse, un lieto fine, in linea con le convenzioni dei libretti d'opera dell'epoca¹⁸. Così dichiara ancora Sanseverino¹⁹:

I quali [Romeo e Giulia], vedendosi in un subito trasportati ad un colmo di non sperata felicità, pongono colle tenere loro espressioni al Dramma quella fine, che appunto conviene all'Opera Italiana, la qual' sembra, per una certa sua indole naturale, sdegnar' di andar' a finire fralle Morti, fragli Orrori, e fral' Sangue.

Nel frattempo, in parallelo con l'affermazione dello *Sturm und Drang* – che vedeva in Shakespeare uno dei propri numi tutelari –, un coro di giudizi entusiasti venivano espressi dai maggiori intellettuali tedeschi: da Johann Gottfried Herder, con il suo saggio *Shakespeare* del 1773, a Wolfgang Goethe, che nel 1771 pronunciò il discorso celebrativo *Zum Schäkespars Tag*, e si ispirò a Shakespeare nell'elaborazione del *Wilhelm Meister*; a tutti i maggiori drammaturghi di questo ambito, che spesso adattarono e misero in scena singole scene tratte dalle sue opere. Nel 1796 Christoph Friedrich Bretzen diede alle stampe una propria traduzione²⁰, mentre un anno dopo Wilhelm August Schlegel pubblicò il saggio *Über Shakespeares Romeo und Julia* e, tra il 1797 e il 1810, la traduzione in versi di diciassette opere del bardo, tra cui *Romeo und Julia* (1797); da quest'ultima, fu tratto un adattamento ad opera dello stesso Goethe, che lo fece rappresentare alla corte di Weimar nel 1812²¹.

L'accoglienza del bardo in Germania appare quindi fin da subito entusiastica, con traduzioni e adattamenti che spesso evidenziavano gli stessi tratti sentimentali che andavano permeando la cultura tedesca.

Ugualmente incisiva, anche se assai diversa, appare la ricezione francese di Shakespeare. Al contrario della Germania, che non aveva una tradizione teatrale nazionale radicata, la Francia doveva infatti confrontarsi con una secolare drammaturgia di stampo classicista e con una ricca produzione teatrale con-

¹⁷ Per il testo di Gotter, si vedano BAUMAN, *Opera versus Drama*, pp. 193-203; BURDEN, *Shakespeare and Opera*, pp. 216-219.

¹⁸ BURDEN, *Shakespeare and Opera*, p. 218. Dinanzi alle aspre critiche del drammaturgo Heinrich Leopold Wagner, che accusava il testo di «aver diluito Shakespeare in un novantacinque per cento d'acqua», Gotter rispondeva che la musica di Benda era la miglior difesa alle critiche «di chi considerava una dissacrazione trasporre un soggetto tragico su un palcoscenico d'opera».

¹⁹ *Romeo, e Giulia*, p. n.n.

²⁰ *Romeo und Julie. Ein Trauerspiel*.

²¹ Per la ricezione shakespeariana in Germania a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, che qui rapidamente si sintetizza, si veda PAULIN, *Shakespeare and Germany*, pp. 320-326.

temporanea²². Già negli anni Trenta Voltaire era stato il primo intellettuale a promuovere nel continente europeo Shakespeare, il quale, tuttavia, combinava elementi di potente espressività e naturalezza con un'altre 'barbariche irregolarità', che suggerivano di non prenderlo a modello²³.

La prima traduzione francese delle principali *pièces* risale alla metà del secolo, con il *Théâtre Anglois* (1745-1747) dello scrittore e drammaturgo Pierre-Antoine de La Place²⁴, i cui testi, concepiti per la lettura, ma anche attenti alle esigenze del gusto contemporaneo, sono adattati ai canoni del teatro tragico francese. Nell'opera non è compresa la traduzione di *Romeo e Giulietta*, di cui è tuttavia dato un riassunto²⁵. La prima rappresentazione risale al 1770, quando un suo adattamento, composto dal drammaturgo François Jean de Beauvoir Chevallier de Chastellux, e mai dato alle stampe, venne messo in scena al Théâtre de la Chevrette a Saint-Denis, nei pressi di Parigi; le fonti ricordano che la trama era a lieto fine²⁶. Un anno dopo a Parigi uscì in forma anonima un libello *Roméo et Juliette*, testo teatrale in cinque atti destinato a non essere mai rappresentato; l'autore, identificato nello scrittore d'Ozicourt, dichiarava di essersi ispirato a Shakespeare e a Weisse (da quest'ultimo, infatti, aveva ripreso quasi integralmente i primi quattro atti e trasformato frate Lorenzo nel medico Benvoglio)²⁷.

Nel 1772 il tragediografo Jean-François Ducis rappresentò al Teatro delle Tuileries di Parigi il proprio adattamento *Roméo et Juliette*, che riscosse un

²² Per la ricezione di Shakespeare in Francia, con riferimento al *Romeo and Juliet*, si vedano *Shakespeare vu d'Allemagne et de France; Shakespeare & la France*; FRANCO, *Roméo et Juliette*, pp. 203-221; MERCIER, *Les Tombeaux*.

²³ Per il controverso rapporto con Shakespeare di Voltaire (a cui va comunque ascritto il merito di averlo fatto conoscere in Francia e in tutto il continente europeo), si veda *Great Shakespearians. III*, con bibliografia.

²⁴ *Le Théâtre Anglois*. Degli otto tomi dell'opera, i primi quattro sono dedicati a Shakespeare. Per Antoine de La Place e la sua traduzione, si vedano PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 117-121; BIET, *Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place*, pp. 27-46; MERCIER, *Les Tombeaux*, p. 51, nota 109; FRANCO, *Roméo et Juliette*, pp. 207-208.

²⁵ *Le Théâtre Anglois*, III, pp. 407-411.

²⁶ Per François Jean de Beauvoir Chevallier de Chastellux si vedano LIGAS, *Les Tombeaux*, pp. 40-41 e p. 40, nota 18; MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 105-106, e p. 105, nota 21. Per un censimento delle messinscène di spettacoli e opere francesi, si rinvia a César. *Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution* <<http://cesar.org.uk>>.

²⁷ *Roméo et Juliette*. Per d'Ozicourt e il suo *Roméo et Juliette*, si vedano LIGAS, *Les Tombeaux*, pp. 41-42; MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 104-105, 116-121. Il *Romeo und Julia* di Weisse fu tradotto in francese nel 1785.

grande successo e fu allestito fino al 1827²⁸. La trama shakespeariana, condotta ai canoni di unità di tempo, luogo e azione, e dominata dal conflitto tra il dovere familiare e il sentimento amoroso, appare completamente sfigurata da un'ampia serie di inserti e variazioni originali, che attingono perfino a Dante. Scompaiono i personaggi di frate Lorenzo, Benvoglio e Mercuzio e tutte le parentesi comiche. Romeo, rapito da bambino e cresciuto come un Capuleti a fianco di Giulietta e di suo fratello Teobaldo, uccide quest'ultimo in duello. Il padre di Romeo, esiliato a Pisa, assiste alla morte degli altri quattro figli nella Torre della Fame, replicando le vicende del dantesco conte Ugolino; in seguito, fingendo di accettare il matrimonio tra Romeo e Giulietta, chiede invece al figlio di vendicarlo e di uccidere l'amata. Nel finale, Giulietta si avvelena, mentre Romeo si pugnala.

Tra il 1776 e il 1783, il letterato e traduttore Pierre Le Tourneur – tra l'altro impegnato, negli stessi anni, nella versione francese dei poemi ossianici – pubblicò la prima traduzione integrale di Shakespeare, con cappelli introduttivi e brevi commenti a ciascuna opera²⁹. Nel *Discours* introduttivo, Le Tourneur precisa la sua intenzione di fedeltà all'originale, da restituire con il proprio *colore* e con *verità*³⁰, anche se di fatto anch'essa, per i consueti motivi di gusto, tende a mantenersi su un registro sostenuto, con una notevole attenuazione dei toni triviali o burleschi.

Nel 1782, il drammaturgo Louis-Sébastien Mercier pubblicò il suo adattamento teatrale, *Les Tombeaux de Vérone*³¹. L'opera, che non fu mai rappresentata a Parigi, attingeva dalla traduzione di Le Tourneur e dagli adattamenti del Chevallier de Chastellux, d'Ozicourt e Weisse. Anche in questo caso, la trama shakespeariana resta sullo sfondo: la *pièce*, ricondotta alle tre consuete unità di tempo, luogo, azione, assume il tono di un dramma borghese a lieto fine. Frate Lorenzo, ancora trasformato nel medico naturalista Benvoglio, occupa

²⁸ *Romeo et Juliette, tragedie*. Per Ducis e il suo adattamento, si vedano GOLDER, *Shakespeare for the age of reason*, pp. 73-111; PETRONE FRESCO, *Shakespeare's Reception*, pp. 121-125; FRASINETTI, *Monti, Ducis*, pp. 91-93; MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 93-96; FRANCO, *Roméo et Juliette*, p. 208; DRAKE, *Jean-François Ducis*, pp. 47-59; MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 63-66, 75-77.

²⁹ *Shakespeare traduit de l'Anglois*, in venti volumi (*Roméo et Juliette*, IV, 1778). La traduzione di Le Tourneur si basa sulla versione inglese di Garrick, anche se appare debitrice anche di quella tedesca di Eschenburg; si vedano PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 125-127; GURY, «*Heurs et malheurs*», pp. 188-189; FRANCO, *Roméo et Juliette*, pp. 204-205; BRUNI, *Traduttori dei traduttori*, pp. 280-281.

³⁰ FRANCO, *Roméo et Juliette*, p. 205.

³¹ Per Louis-Sébastien Mercier e *Les Tombeaux de Vérone*, si vedano LIGAS, *Les Tombeaux*; MERCIER, *Les Tombeaux*; MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 63-66, 77-79.

un ruolo di primo piano come confidente dei due amanti e *deus ex machina* dell'intera vicenda; come in Weisse, l'azione si apre dopo l'omicidio di Mercurio, mentre il finale volge in un'apoteosi ottimistica che vede il ricongiungimento dei due amanti, la riconciliazione delle due famiglie e il trionfo del saggio Benvoglio che proclama la duplice vittoria sull'odio e sulla morte.

Il testo di Mercier non godette di grande successo in Francia e la sua circolazione fu limitata; ben presto varcò tuttavia i confini patrii e fu tradotto in diverse lingue³². Ad esso si ispirano altre versioni in musica che andarono in scena a Parigi negli anni Novanta. Al 1792, ad esempio, risale il dramma in quattro atti, in prosa alternata ad arie, *Tout pour l'amour ou Roméo et Juliette*, composto da Jacques-Marie Boutet, in arte Monvel, su musica di Nicolal Dalayrac; il testo si riferisce, in questo caso, a Shakespeare, con lieto fine tratto da Mercier³³. Nel 1793 andò in scena *Roméo et Juliette*, composto dal poeta e letterato Joseph-Alexandre de Ségur sulla falsariga di Mercier, per l'*opéra* in tre atti su musica di Daniel Steibelt, rappresentata a Parigi fino al 1822³⁴.

Questa carrellata di nomi, titoli di opere e date tra Germania e Francia aiuta a comprendere la complessità della ricezione del *Romeo and Juliet* nel secondo Settecento europeo, fatta da una parte da traduzioni che, "*belles infidèles*", ne rendevano i versi disponibili a intellettuali di diversi idiomi, dall'altra dagli adattamenti di drammaturghi e compositori di successo, che raggiungevano un pubblico più ampio ed eterogeneo; queste messinscene spesso anticipavano e promuovevano l'edizione a stampa dei testi rappresentati, che trovavano a loro volta un'ampia e autonoma diffusione. Al di fuori dell'Inghilterra, infatti, sulla scena non giunse mai la tragedia shakespeariana, neppure in traduzione, ma rielaborazioni in prosa, in poesia e per musica in infinite varianti, frutto della creatività dei loro autori e della concreta esigenza di raggiungere platee con gusti e aspettative assai diversi tra loro.

³² MERCIER, *Les Tombeaux*, p. 173. La traduzione in russo risale al 1790, in polacco al 1797. Delle traduzioni italiane si tratterà nel successivo paragrafo.

³³ MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 97-98, anche per un accurato riassunto dell'opera.

³⁴ MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 172-173. Si veda anche DEAN, *Shakespeare in the Opera House*, pp. 78-79. Un rapido cenno merita anche il romanzo storico *Roméo et Juliette* di Jean-Joseph Regnault-Warin, detto Julius Junius, del 1799, e pubblicato l'anno successivo (MERCIER, *Les Tombeaux*, pp. 98-99).

In assenza di Shakespeare. Appunti per la diffusione di Romeo e Giulietta nell'Italia di secondo Settecento

Se nel cuore dell'Europa, tra gli anni Sessanta e Ottanta, iniziarono a circolare traduzioni e adattamenti desunti in presa diretta dagli originali inglesi, in Italia la ricezione di Shakespeare fu più lenta e tardiva, ma soprattutto avvenne, fino all'inizio dell'Ottocento, attraverso l'esclusiva mediazione francese³⁵.

Com'è noto, l'ambiente culturale italiano era fortemente ancorato a un gusto classicista di stampo illuminista e arcadico ed era particolarmente influenzato dalla letteratura francese; in conseguenza di ciò, ben pochi intellettuali del Belpaese conoscevano l'inglese. La prima traduzione di un'opera shakespeariana si ebbe nel 1756 con il *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, professore di Storia Ecclesiastica all'Università di Siena, il quale tuttavia, non conoscendo l'inglese, si avvale dell'aiuto di amici britannici che vivevano in Italia³⁶. I pochi letterati italiani che parlavano inglese, il più delle volte per aver trascorso periodi più o meno lunghi della loro vita in Inghilterra (come Paolo Rolli, Antonio Conti, Giuseppe Baretti, Alessandro Verri), non pubblicarono mai traduzioni di Shakespeare. Conti si ispirò a Shakespeare per la tragedia *Il Cesare* del 1726, Verri tradusse *Amleto* e *Otello* tra il 1769 e il 1777, ma non li diede alle stampe³⁷. Baretti, rientrato in Italia da Londra nel 1762, dalle pagine della *Frustra Letteraria* difese il teatro shakespeariano. Ritornato a Londra nel 1766, pubblicò nel 1777 in francese il *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, che non ebbe però ampia eco in Italia³⁸.

³⁵ Non esiste ad oggi un quadro di riferimento esaustivo per la fortuna di Romeo e Giulietta nell'Italia del Settecento. Per un profilo sulle traduzioni di Shakespeare, si vedano GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese*; CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare*; qualche spunto anche in ZVEREVA, *La sfortuna di Shakespeare*; per la fortuna di Shakespeare in Italia, CARLSON, *The Italian Romantic Drama*, pp. 233-239; in riferimento all'*Amleto*, PETRONE-FRESCO, *Shakespeare's reception*, a *Romeo e Giulietta*, MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 63-67; 74-79. Cenni sulla fortuna teatrale di Shakespeare in GATTI, *Shakespeare nei teatri milanesi*, pp. 9-12, 2431-2433; con riferimento all'*Amleto* e a *Romeo e Giulietta*, in FRASSINETI, *Monti, Ducis*, pp. 93-106.

³⁶ CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare*, pp. 41-56; PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 111-114; MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, p. 64; ZVEREVA, *La sfortuna di Shakespeare*, p. 259.

³⁷ PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 129-167; MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 64-65; ZVEREVA, *La sfortuna di Shakespeare*, p. 259.

³⁸ CARLSON, *The Italian romantic drama*, pp. 236-238; PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 93-108 (per il controverso ruolo di Voltaire nei confronti di Shakespeare si veda nota 23). Per Baretti, si vedano FUBINI, *Giuseppe Baretti*, pp. 327-335; *Giuseppe Baretti*, con bibliografia.

È probabile che ci siano stati letterati e intellettuali che ebbero comunque modo di leggere brani tratti in presa diretta da Shakespeare, ma si tratta di episodi sporadici che non riuscirono ad assicurargli visibilità, anche se contribuirono ad alimentare un desiderio di rinnovamento e di affrancamento dall'egemonia francese³⁹. Una prima traduzione di *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano* fu portata a compimento dalla nobildonna veneziana Giustina Renier-Michiel nel 1798⁴⁰; mentre per una complessiva versione italiana – anche di *Romeo e Giulietta* – occorre attendere tra il 1819 e il 1821, quando Michele Leoni pubblicò le *Tragedie di Shakespeare* in 15 volumi, tradotte sulla base degli originali inglesi, ma con un occhio ancora a Le Tourneur⁴¹.

Nel secondo Settecento, l'Italia non aveva quindi una traduzione di Shakespeare e gli intellettuali, avvezzi a leggere in francese, disponevano del riassunto in La Place e della versione integrale di Le Tourneur, che tuttavia veicolava, come si è visto, una drammaturgia fortemente mediata dal classicismo tragico francese.

Una maggiore fortuna ebbero gli adattamenti di *Romeo e Giulietta*, che furono più volte rappresentati sulle scene e che circolarono a stampa sia in originale sia in traduzione, raggiungendo un pubblico più ampio.

Il *Roméo et Juliette* di Ducis fu tradotto in versi nel 1778 dall'abate Antonio Bonucci⁴², mentre *Les Tombeaux de Vérone* di Mercier fu a più riprese pubblicata in italiano. Si contano infatti diverse edizioni: una veneziana e una fiorentina del 1789, una seconda veneziana del 1794, con traduzione di Elisabetta Caminer Turra, e una terza veneziana del 1797, con traduzione di Giuseppe Ramirez, all'interno della raccolta *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore nei pubblici teatri così italiani come stranieri*⁴³. Un titolo certamente parlante, che conferma la fortuna di *Romeo e Giulietta* sulla scena italiana, ribadita anche nelle notizie storico-critiche a conclusione dell'opera⁴⁴:

39 Si vedano le ipotesi avanzate, ad esempio, sulla parziale ma diretta conoscenza di Shakespeare da parte di Carlo Goldoni e di Carlo Gozzi (HERRY, *I pitocchi fortunati*, pp. 267-270).

40 PETRONE FRESCO, *Shakespeare's reception*, pp. 114-115; MOLESINI-ZOGGIA, *Giustina Renier Michiel*, pp. 17-27.

41 MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, pp. 69, 83-86. Per Michele Leoni, si veda MILLOCCA, *Leoni, Michele*, pp. 600-602, con bibliografia.

42 *Giulietta e Romeo tragedia di Mr. Ducis*. Si vedano anche CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare*, p. 89; MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet*, p. 66.

43 Per le edizioni italiane di Mercier si veda MERCIER, *Les Tombeaux de Vérone*, pp. 173-188.

44 *Le tombe di Verona dramma del cittadino Mercier*, p. 72.

È da molti anni che questo tenero ed interessante dramma, tratto dal *Romeo e Giulietta* di Shakespear, si va recitando sui teatri dell'Italia con tal successo, che maggior certamente bramar non ne potrebbe verun autore. La sorte stessa ch'esso ebbe in Francia quando venne in confronto colla tragedia del citt. Ducis, scritta sul medesimo argomento, e tratta essa pure da Shakespear, incontrolla egualmente in Italia. Piacquero cioè in Ducis le caricate tinte da lui usate per mostrarci la vendetta di Montaguto [cioè *Montecchi*], ma assai più diletтарono quelle con cui Mercier ci dipinge gli amori dei due teneri coniugi.

A conferma di ciò si ha in effetti un nutrito ventaglio di notizie di rappresentazioni teatrali, soprattutto nell'Italia Settentrionale. Già a partire dai primi anni Settanta, infatti, si susseguono incalzanti le notizie di messinscene di drammi, parodie, opere in musica e balletti. La prima notizia risale al 1772, anno in cui fu messa in scena a Venezia, in francese, la parodia del dramma di Ducis, *Roméo et Paquette*, successivamente pubblicata, a più riprese, tra Lione e Parigi⁴⁵. Maggior fortuna ebbero le versioni italiane di Ducis, per cui si sa di messinscene nell'autunno del 1773 ancora a Venezia⁴⁶, a Trieste il 27 ottobre 1777⁴⁷, a Firenze nel gennaio 1778⁴⁸, a Trieste il 25 giugno 1778⁴⁹; mentre spettacoli in traduzione di Mercier sono documentati a Padova nel maggio 1785⁵⁰, e a Firenze il 23 ottobre 1788⁵¹ e nel dicembre 1791⁵².

A partire dalla metà degli anni Ottanta, ebbero una grande fortuna anche alcuni balletti: la coreografia di Filippo Beretti su musica di Luigi Marescalchi, rappresentata nel 1785 a Mantova⁵³, la coreografia di Eusebio Luzzi su musica di Lorenzo Baini, messa in scena nel 1785 al Teatro San Samuele di Venezia⁵⁴, quella di Filippo Beretti su musica di Vincenzo Martin, allestita nel 1787 al Teatro della Scala di Milano⁵⁵. Numerose furono le repliche, tra il 1788 e il

45 *Roméo et Paquette* (Dijon 1773); *Roméo et Paquette* (Paris 1773); delle edizioni della parodia si tratterà anche nella terza parte del contributo.

46 MANGINI, *Sul teatro tragico francese*, p. 356; FRASSINETI, *Monti, Ducis*, pp. 94-95.

47 CURIEL, *Il teatro S. Pietro*, p. 427; FRASSINETI, *Monti, Ducis*, p. 102.

48 «Gazzetta Toscana», XIII, (1778), 5, p. 32.

49 CURIEL, *Il teatro S. Pietro*, p. 435; FRASSINETI, *Monti, Ducis*, p. 101.

50 *Observations and Reflections*, p. 225.

51 «Gazzetta Toscana», XXIII(1788), 43, p. 169.

52 *Historical memoir on italian tragedy*, p. 214, nota e.

53 *Un almanacco drammatico*, I, 546.

54 *Le sponse ricuperate*, p. 63-75.

55 *Alessandro nelle Indie*, p. 12.

1799, in dieci stagioni teatrali tra Bergamo, Brescia, Faenza, Firenze, Genova, Mestre, Milano, Napoli, Roma, Verona⁵⁶.

Il soggetto dei balli, base per lo sviluppo di musica e coreografia, non si rifà tanto agli adattamenti francesi, quanto alle novelle italiane del Cinquecento, come si evince, ad esempio, per il balletto di Luzzi del 1785⁵⁷. Da esse differiscono tuttavia per una certa semplificazione e per la studiata alternanza di sequenze che hanno per protagonisti i due amanti e i gruppi contrapposti di Capuleti e Montecchi, dovuta a evidenti motivi di messinscena⁵⁸. Rimasto incompiuto in forma di un sintetico abbozzo, anche negli appunti di Gasparo Gozzi si conserva un fogliolino con l'argomento di un ballo, *Giulietta e Alessandro*, con una lista di personaggi e la descrizione di una scena di torneo nella piazza d'armi a Verona in un giorno di festa⁵⁹.

Nel 1796, fu rappresentato per la prima volta al Teatro della Scala di Milano il noto melodramma *Giulietta e Romeo* di Nicola Zingarelli, su libretto di Giuseppe Maria Foppa⁶⁰. Il breve argomento premesso al libretto trae nuovamente spunto da fonti italiane, in particolare⁶¹:

Ciò è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Dalla Corte nel Tomo II. Cap. 10., e questo fatto ha servito ad una Tragedia Inglese di Sakespear, e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma (...).

⁵⁶ Tali notizie sono tratte dai volumetti, non completi ma ricchi di informazioni su spettacoli e compagnie, *Indice de' spettacoli teatrali*, editi dal 1767 al 1800, e riprodotti in anastatica in *Un almanacco drammatico*. Per gli spettacoli citati, in particolare, I, pp. 681 (1788, Milano, coreografia di Filippo Beretti), 727 (1789, Brescia, coreografia di Eusebio Luzzi), 738 (1788, Genova), 764 (1789, Roma, coreografia di Filippo Beretti, musica di Luigi Marescalchi), 793 (1789, Bergamo); II, 1027 (1792, Mestre, coreografia di Filippo Beretti), 1052 (1792, Verona, coreografia di Filippo Beretti; su cui si avrà modo di ritornare nella terza parte del contributo), 1131 (1794, Firenze, coreografia di Filippo Beretti), 1225 (1796, Faenza, coreografia di Filippo Beretti), 1329 (1798-1799, Napoli, musica di Gaspare Ronzi). Si ha notizia anche di un ballo andato in scena nel 1797 a Vienna (*ivi*, II, p. 1296).

⁵⁷ *Le spose ricuperate*, pp. 65-75.

⁵⁸ Si veda, come esempio, l'Argomento del *Giulietta, e Romeo* in *Le spose ricuperate*, p. 63-75.

⁵⁹ Il protagonista maschile è chiamato Romeo Alessandro. Si vedano *Carlo Gozzi 1720-1806*, p. 141; FABIANO, *Le trame del corpo*, pp. 172-175; HERRY, *I pitocchi fortunati*, pp. 267-270, quest'ultimo anche per una discussione su una possibile conoscenza di Gozzi del *Romeo and Juliet* di Shakespeare.

⁶⁰ *Un almanacco drammatico*, II, p. 1191. Per la musica di Zingarelli, il libretto di Foppa e la fortuna dell'opera, si rinvia a DE BEI, *Giulietta e Romeo*, pp. 71-125, con bibliografia.

⁶¹ *Giulietta, e Romeo. Tragedia per musica*, p. n.n. Su Dalla Corte come fonte per il libretto di Foppa si tornerà nella terza parte del contributo.

Il libretto, adattato anche in questo caso per ragioni sceniche, in alcune parti attinge liberamente anche alla tradizione francese: frate Lorenzo è trasformato nel famiglia Gilberto, la nutrice nella confidente Matilde. Il successo dell'opera le garantì una serie consistente di repliche fino agli anni Trenta del XIX secolo. Per restare all'ultimo decennio Settecento, si contano quattro messinscene, nel 1796 a Reggio Emilia e a Venezia, nel 1798 a Bolzano e nel 1799 a Firenze⁶².

Se a teatro trionfavano quindi gli adattamenti francesi in traduzione, nel balletto e nel melodramma si operava per riduzione a partire dai racconti italiani: ciò lascia supporre che essi fossero noti e che godessero di una certa circolazione, fatto che appare confermato dalle numerose riedizioni delle novelle di Da Porto e Bandello che si susseguirono per tutto il Settecento⁶³. Non si registra invece una parallela produzione drammatica in italiano, anche se appare probabile che la crescente fortuna del soggetto potesse aver indotto poeti e letterati a misurarsi con prove magari poi andate perdute o rimaste incompiute. Così scrive, ad esempio, Vittorio Alfieri nella sua autobiografia all'anno 1777⁶⁴:

Così d'un Romeo e Giulietta; ch' io pure stesi in intero, ma con qualche stento, e con delle pause. Onde più mesi dopo, ripreso in mano quell'infelice abbozzo mi cagionò un tal gelo nell'animo rileggendolo, e tosto poi m'infiammò di tal ira contro me stesso, che senza altrimenti proseguirne la tediosa lettura, lo buttai sul fuoco.

La conoscenza di Romeo e Giulietta in Italia, a differenza di quella in Francia e Germania, non passa quindi attraverso la traduzione di Shakespeare; si nutre invece di sporadiche incursioni da parte di intellettuali e letterati nel testo inglese, per lo più tradotto dal francese, e attinge alle novelle italiane del Cinquecento; in teatro, trova un crescente successo grazie alle rappresentazioni in traduzione di Ducis e Mercier e alle riduzioni per melodramma e balletto.

Sono tradizioni che convivono, si sovrappongono, si contaminano, facendo sì che non esistesse un unico, ma tanti Romeo e Giulietta, le cui vicende pote-

⁶² *Un almanacco drammatico*, II, p. 1241, 1245, 1316. Si ha notizia anche di una rappresentazione nel 1798 a Lisbona (*ivi*, p. 1320) e di una messinscena (non si sa se «Commedia, Tragedia, Dramma o Farsa») di una *Giulietta, e Romeo* a Fucecchio nel 1796 (*ivi*, p. 1212). Un'altra rappresentazione andò in scena a Vienna nel 1797 (DE BEL, *Giulietta e Romeo*, pp. 80-88).

⁶³ Per un catalogo bibliografico di Da Porto, si veda *Giulietta e Romeo. Novella storica di Luigi Da Porto di Vicenza*, pp. 205-210, che ricorda riedizioni nel 1731, 1754, 1790, 1795. Per Bandello si contano due edizioni londinesi delle *Novelle*, del 1740 e nel 1791-1793.

⁶⁴ *Vita di Vittorio Alfieri*, pp. 221-222.

vano articolarsi in varianti, contenutistiche e stilistiche, ugualmente legittime e destinate di volta in volta a raggiungere pubblici diversi, vuoi composti da lettori o da spettatori, da curiosi, intellettuali o letterati.

Un cenno particolare, perché esemplare di quest'atteggiamento e al contempo di una sensibilità nei confronti di Shakespeare in rapido e profondo mutamento, è il caso di Vincenzo Monti. Già nel 1779, in premessa al suo primo "canzoniere", il venticinquenne poeta ricorda infatti di aver assistito a Ferrara a una rappresentazione teatrale⁶⁵:

Senza essere fanatico per Shakespear io so di aver sparso in pubblico teatro delle lagrime sulle sventure di Giulietta e Romeo.

Anche se mancano precise indicazioni sullo spettacolo, appare probabile che si trattasse dell'adattamento di Ducis, l'unico per cui le fonti ricordino rappresentazioni in Italia a quest'altezza cronologica⁶⁶. Le "sventure" dei due amanti toccano nel vivo il poeta, ma, nel menzionarle, egli non fa riferimento a Ducis, bensì a Shakespeare, quasi che le due versioni del dramma fossero in qualche modo sovrapponibili. Non è tra l'altro noto se, a quest'altezza cronologica, Monti fosse già venuto in contatto diretto con il testo 'originale' e fosse quindi consapevole delle profonde differenze tra la tragedia inglese e quella di Ducis. In ogni caso, egli dichiara una certa tiepidezza nei confronti di «Shakespear» (forse condizionato, in questo senso, anche dai toni forti di Ducis), ma il suo atteggiamento pare destinato a mutare nel giro di poco tempo.

Già nel 1780 infatti, in una missiva al letterato roveretano Clementino Vannetti, egli commenta⁶⁷:

Per esempio sentite come Shakespear descrive il nascere del sole. *Il mattino dall'occhio grigio sorride sulla torva notte ricamando le nubi orientali con liste di luce, e l'oscurità pezzata si ritira brancolando come un ubbriaco davanti ai*

⁶⁵ *Saggio di poesie dell'Abate Vincenzo Monti*, p. xx.

⁶⁶ È questa l'opinione avanzata anche in FRASSINETI, *Monti, Ducis*, p. 103. Non si può infatti trattare dell'adattamento di Mercier, composto in anni successivi; non pare peraltro plausibile che all'epoca siano andate in scena versioni tratte direttamente da Shakespeare, in francese o in traduzione. Un cenno all'episodio, in relazione alla ricezione shakespeariana in Italia nel XVIII secolo, anche in CARLSON, *The Italian Romantic Drama*, p. 238. Per il rapporto tra Monti, Ducis e Shakespeare, FRASSINETI, *Monti, Ducis*, pp. 71-106.

⁶⁷ MONTI, *Epistolario*, I, pp. 118-119 (lettera del 3 giugno 1780). Per un esame del rapporto epistolare tra Monti e Vannetti, si veda SCHWEIZER, *Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, pp. 351-387. Al saggio, con bibliografia, si rinvia anche per le divergenti posizioni dei due intellettuali sulla poesia contemporanea oltremontana e sul problema della traduzione.

passi del giorno e alle rote ardenti di Titano. Quell'occhio grigio non vi presenta egli subito l'immagine di un crepuscolo che manca? quel sorride non è egli pieno della soavità di Teocrito? Quel ricamo di liste di luce non vi dice quanto basta per cavarne fuori una bellezza originale, purché vi assista un poco di buon gusto? e sopra tutto quell'oscurità pezzata non è ella un'immagine piena di verità ed evidenza, perché rappresenta appunto quell'interrompimento di luce e di tenebre che risulta dalle rupi, dalle valli, dai boschi? finalmente che ve ne pare di quel brancolando? io per me dico che è mirabile.

Abbandonate «le caricate tinte» di Ducis, Monti ora legge e traduce le parole di frate Lorenzo all'inizio della terza scena del secondo atto del *Romeo and Juliet* nella versione di Le Tourneur. Quest'ultima – condotta, come si è visto, su un registro elegante e sostenuto – forse si accordava maggiormente con il gusto del letterato italiano, che addirittura vi avvertiva consonanze con la letteratura classica («la soavità di Teocrito»). Tuttavia, rispetto a quest'ultima, Monti non esitava a dichiarare, in una successiva riflessione «sulla Lirica Poesia» del 1781⁶⁸, non esitava a dichiarare⁶⁹:

Forse gli antichi hanno esaurito il bello della poesia? Sarebbe lo stesso che dire che hanno esaurito il bello della natura, che hanno provate tutte le maniere di sentire. [...] Eppure Cornelio, Racine, Voltaire e perfino Shakespear, sono pieni di sentimenti, di affetti ai quali non giunse né Sofocle né Euripide.

Qui non preme addentrarsi nella progressiva apertura di Monti a un rinnovamento dei classici attraverso la poesia moderna e straniera, né nella strenua, opposta resistenza di Vannetti, quanto piuttosto evidenziare come, per il maggiore poeta del tempo, la conoscenza di Romeo e Giulietta avvenga gradualmente, e con modalità complesse e forse persino contraddittorie: attraverso diversi canali (teatro, lettura), che raccontano vicende diverse (un adattamento e una traduzione), con toni e colori ancora diversi (caricato Ducis, più terso Le Tourneur).

L'esempio montiano ben illustra la complessità della ricezione italiana di Romeo e Giulietta, entro cui andrà quindi inquadrata la specificità tutta veronese di essere la 'patria' dei fatti narrati. Verona continua cioè a doversi misurare anche con una propria tradizione letteraria, da Dalla Corte a Biancolini, ma, soprattutto, con la presenza fisica dei luoghi dei due innamorati. Già nel primo Settecento la memoria di Dalla Corte e della tomba di Giulietta erano

68 PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti*, I, pp. 17-36, II, pp. 101-107.

69 *Ivi*, p. 29; SCHWEIZER, *Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, pp. 378-379.

presenti nella coscienza cittadina, per lo meno nella borghesia più istruita. Per la seconda parte del secolo, occorrerà invece misurare come essa avrà a confrontarsi, contaminarsi e rivivificarsi a contatto la parallela e crescente fortuna del teatro shakespeariano, nelle molteplici declinazioni appena evidenziate.

Per entrare nel vivo delle vicende che qui interessano, quindi, è tempo di tornare a puntare lo sguardo su Verona: per farlo, tuttavia, occorre inaspettatamente allontanarsi ancora una volta dalle mura scaligere e approdare nel cuore dell'Europa, a Utrecht.

«*Quel giorno più non vi leggemmo avante*».
Romeo e Giulietta tra Utrecht, Padova e Verona

Non devo dimenticarmi di pregarVi per una cosa di nessuna importanza, ma che tuttavia ne ha per me. Non posso dirVi nulla nel dettaglio in questo momento, Vi basti sapere che, a tempo perso, lavoro a qualcosa che ha a che fare con la *pièce* di Shakespeare, *Romeo e Giulietta*.

Voi sapete che la vicenda deriva da una storia accaduta nel XIV secolo e descritta da Girolamo Corte nella sua *Istoria delle cose Veronesi* stampata a Verona, 1596, in 4°, in due volumi, e che non si trova in nessun'altra raccolta di storie d'Italia di cui io sia a conoscenza. Dopo qualche tempo, Bandello ne ha tratto una *novella* e così anche Luigi Da Porto. Anche se possiedo diversi volumi di storici e novellieri italiani, mi mancano proprio questi tre volumi.

Potrebbe, mio caro, scovarmeli da qualche parte e farmi trascrivere da una mano leggibile e corretta tutti i dettagli di questo tragico evento?

Non mi potreste fare un piacere più sentito se non d'informarmi se a Verona esistono ancora le famiglie Cappelletti e Montecchi e, soprattutto, se la tomba dei Cappelletti, luogo in cui è ambientata quell'azione tragica, si conservi ancora nella sua interezza⁷⁰.

Era il 24 novembre 1768, quando, Michael Rijkloff van Goens, docente di Storia, Filologia antica e Lingua greca all'Università di Utrecht⁷¹, concludeva

⁷⁰ *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, pp. 181-182, lettera di Van Goens a Cesarotti, Utrecht, 24 novembre 1768. Per maggior chiarezza, le fonti citate nel testo sono tradotte dalla scrivente in italiano; sono riportate in lingua originale nelle note a piè pagina e in *Appendice*.

⁷¹ Per un profilo biografico di Michael Rijkloff van Goens, si vedano JOHANNES, *De lof der al-bessen*, pp. 33-54; VAN DEN BERG, *R.M. Van Goens*, pp. 337-344; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, pp. 52-53; CONTARINI, *Il fantasma dell'«Ossian»*, pp. 3-4. Per il carteggio Cesarotti-Van Goens si rinvia a *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, pp. 90-210; BATTISTINI, *Documenti italiani*, pp. 254-280; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, pp. 51-60; CONTARINI, *Il fantasma dell'«Ossian»*, pp. 1-9.

con queste parole la sua missiva al collega e corrispondente Melchiorre Cesarotti (*Appendice*, 1). L'abate, titolare di analogha cattedra all'Università di Padova, aveva iniziato l'anno prima una fitta corrispondenza con l'erudito olandese che, «poliglotta e profondo conoscitore delle letterature europee», era un interlocutore ideale per le «intime consonanze di sensibilità e gusto»⁷². Entrambi infatti, in quel giro d'anni, andavano concentrando la loro attenzione intorno alle questioni letterarie, filosofiche e estetiche più avanzate dell'epoca: dalle tesi di Edmund Burke sul sublime, alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, alla riscoperta della letteratura "primitiva", alla riflessione e alla traduzione dell'*Ossian* di James Macpherson⁷³.

Il carteggio si estende per un biennio tra il 1767 e il 1769, registrando un fitto scambio di informazioni bibliografiche, commenti sui testi, scambi di materiali di studio e di lavoro⁷⁴, e costituisce una vera e propria «corrispondenza letteraria»⁷⁵ in cui, tra gli innumerevoli spunti, si insinuano anche Romeo e Giulietta. Di più: Van Goens e Cesarotti portano la questione della fondatezza storica della storia e dei luoghi dei due amanti nel cuore dell'Europa, nel quadro dei fermenti filosofici e letterari che, come si è visto, in quegli anni andavano scaturendo soprattutto in ambito anglosassone e tedesco e rispetto ai quali la contemporanea cultura italiana, con l'eccezione di rari intellettuali tra cui Cesarotti, restava marginale e periferica.

Vale la pena perciò di iniziare a valutare le parole di Van Goens a partire dai testi italiani da lui citati: Dalla Corte, Bandello e Da Porto. In Inghilterra, le tre fonti erano state accostate al dramma shakespeariano fin dalla prima metà del Settecento⁷⁶: non stupisce quindi che l'olandese ne fosse a conoscenza, considerato il fatto che la sua enciclopedica cultura era aggiornata sulle più importanti opere della letteratura europea. Tra i titoli della sua immensa biblioteca, che vantava circa 19.000 volumi, compaiono infatti i *Remarks* di Breval, diverse edizioni inglesi del teatro shakespeariano a partire da Theobald, testi critici

⁷² CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 52.

⁷³ Per gli interessi letterari di Van Goens, estimatore e traduttore del filosofo sensista Mendelssohn, e corrispondente di Diderot, D'Alembert, Wieland, Jacobi e Gessner, si rinvia alla bibliografia alla nota 71. Per Cesarotti, nell'ampia bibliografia disponibile, si segnalano *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti; Melchiorre Cesarotti*.

⁷⁴ CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 52.

⁷⁵ Così è definita infatti dallo stesso Cesarotti (*Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, p. 130; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 51).

⁷⁶ Dalla Corte è menzionato a partire dai *Remarks* di Breval (1726) e dall'edizione di Theobald (1733); Bandello ricorre già nel carteggio Warburton-Theobald nel 1729 e in Theobald (1733); da Porto è citato da Garrick (1750). Si veda anche PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, pp. 53-57.

e gli adattamenti di alcune tragedie, tra cui il *Romeo and Juliet* di Garrick e il *Romeo und Julia* di Weisse⁷⁷. Per tornare al nostro carteggio, senza anticiparne troppo il prosieguo, basti qui osservare che, in una successiva lettera a Cesarotti, Van Goens riferisce di essere impegnato proprio nella lettura di quest'ultima versione del poeta tedesco⁷⁸.

La conoscenza di Van Goens, quindi, affonda le proprie radici nella tradizione shakespeariana inglese e nella sua declinazione tedesca; gli mancano invece i tasselli della tradizione italiana, sulla base dei quali – con particolare riferimento a Dalla Corte – egli tra l'altro crede che la vicenda sia una «storia accaduta nel XIV secolo». Per questo chiede a Cesarotti la cortesia di una trascrizione e, in aggiunta, notizie sulle due famiglie e sulla tomba. Non è noto se, mentre scriveva, van Goens avesse in mente il passo veronese di Breval⁷⁹: che lo conoscesse o meno, quel che a lui importava era avere informazioni aggiornate sullo stato della tomba, della cui veridicità, in ogni caso, pare non nutrire dubbi.

Due mesi dopo, giunge a Utrecht la risposta di Cesarotti. «Troverete qui acclusa la storia di Giulietta e Romeo» annota, lasciando intendere di aver fatto trascrivere quanto richiesto. Non si sa se l'abate avesse anche provveduto a far recapitare a Van Goens i volumi mancanti alla sua collezione (i due letterati, infatti, erano soliti spedirsi reciprocamente opere di difficile reperibilità): fatto sta che nell'inventario della biblioteca di Van Goens, Dalla Corte, Bandello e Da Porto non mancano all'appello⁸⁰.

Per il resto, Cesarotti lascia intendere di non sapere granché⁸¹:

Per l'altre notizie che desiderate ho già scritto a Verona, e sarete avvisato della risposta.

⁷⁷ *Catalogue fait sur un plan nouveau*, I, p. 550, 570; II, p. 537.

⁷⁸ *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, p. 199, lettera di Van Goens a Cesarotti, Utrecht, 20 agosto 1769.

⁷⁹ PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, p. 47.

⁸⁰ *Catalogue fait sur un plan nouveau*, I, pp. 485, 596; II, p. 256. Van Goens si diffonde in qualche breve nota esplicativa relativa all'edizione del 1539 delle *Rime e prose* di Luigi Da Porto: «Ce petit Livre est de la plus grande rareté. La prose est un Conte de la fameuse aventure de Romeo Montecchi & Julie Capelletto, rapportée par Girol. Corte dans son Histoire de Verone, & dont Shakespeare & d'autres ont tiré leurs Drames de Romeo & Julie. Cet Auteur n'est presque pas connu, quoique très-bon, & c'est la seule édition qui en existe» (*ivi*, I, p. 485).

⁸¹ *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, p. 184; BATTISTINI, *Documenti italiani*, p. 272, lettera di Cesarotti a Van Goens, Padova, 23 gennaio 1769.

Quindi, avendo colto la ritrosia dell'amico nel rivelargli i motivi del suo interesse per *Romeo e Giulietta*, non trattiene la curiosità⁸²:

Attendo con impazienza di sapere qual uso siate per farne: qualunque siasi sarà certo degno di voi.

Trascorrono i mesi, e il 3 maggio 1769 giungono a Utrecht le tanto attese notizie. Cesarotti precisa all'amico⁸³:

Troverete in una cartuccia alcuni lumi relativi alla storia di Giulietta. Io gli ebbi per mezzo d'un amico da un erudito Veronese. Egli tratta il fatto da favola, ma io donerei per esta molte verità.

E allega alla lettera un fogliolino con le seguenti notizie⁸⁴:

Sig. Gius. C.mo

La gente dei Montecchi o sia Montecchi di Verona circa l'anno 1270 si ritirarono in Udine insieme con quei della Torre di Milano, e si posero al servizio de' Patriarchi d'Aquileia. L'altra gente de' Capelletti non trovo mentovata in alcuno scrittore o documento. Il fatto che narra il Corte è sospetto, passandosi sotto silenzio da tutti gli altri scrittori Veronesi anteriori e posteriori al Corte. Anche le circostanze lo rendono men credibile, poiché dicendo il Corte che Giulietta con la Madre andava a confessarsi da un frate Minorita nella chiesa di S. Francesco di Cittadella, viene manifestamente convinto di falsità, poiché sappiamo di certo, ed abbiamo sopra di ciò i brevi d'Innocenzo IV, ed Alessandro IV, che i frati minori, circa il 1260, si partirono dalla chiesa di S. Francesco di Cittadella e vennero ad abitare nella chiesa di S. Fermo Maggiore, dove prima v'erano i Monaci di S. Benedetto. Che il Corte abbia visto l'avello inserviente ad altri usi, questo non prova che là dentro vi fossero sepolti i due amanti. Ma già ella sa che questo è il paese delle favole. Così presso S. Zeno vuolsi sepolto Pipino per essersi trovato sotterra, in una piccola cameretta un avello senza alcuna iscrizione o nota storica. Così a S. Pietro in Castello vuolsi sepolto Berengario sotto un portico, in un'arca che non porta titolo o nota di tempo, per esser scritto in Liutprando, che egli colà fu assassinato. E così vada dicendo di molte altre cose. Questo è quanto ho potuto sapere intorno a ciò che mi ha ricercato. Desidero servirla in maggiori cose [...].

⁸² *Ibidem*.

⁸³ BATTISTINI, *Documenti italiani*, p. 275; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 58; lettera di Cesarotti a Van Goens, Padova, 3 maggio 1769.

⁸⁴ BATTISTINI, *Documenti italiani*, pp. 275-276; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 60; fogliolino allegato alla lettera di Cesarotti a Van Goens, Padova, 3 maggio 1769.

La chiesa di S. Francesco di Cittadella quando fu lasciata dai Frati minori, fu concessa ad alcune monache e frati dell'Ordine di S. Marco, ma poi soppressi e questi e quelle, fu concessa ad alcune monache dell'ordine di S. Benedetto, delle quali fu prima Abbadessa Suor Caterina de la Scala l'anno 1322. L'anno poi 1548 fu assegnato questo luogo alle convertite, dove tutt'ora dimorano.

In calce al fogliolino, Cesarotti conclude postillando⁸⁵:

Non so come questo erudito possa dire che i Montecchi uscirono di Verona nel 1270, e che i Cappelletti non si trovano mentovati presso verun scrittore. Abbiamo in Dante un testimonio delle loro fazioni in tempi posteriori a quest'epoca. Nel Canto 6° del Purgatorio Sordello Mantovano declama contro Alberto d'Austria perché trascurando di portarsi in Italia, la lasciava in preda alle discordie civili; e nomina distintamente le suddette fazioni di Verona:

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti
 Monaldi e Filippeschi, uom senza cura,
 color già tristi, e costor con sospetti.

Ora Alberto d'Austria fu eletto Imperadore nel 1297, né sembra verisimile che Dante avesse nominate queste famiglie se le loro discordie non avessero continuato anche nel suo tempo.

Di grande interesse sono le informazioni che, da Verona, arrivano a Utrecht. Cesarotti chiarisce che esse erano giunte «per mezzo d'un amico da un erudito Veronese»: occorre quindi supporre l'esistenza di una lettera che egli scrisse a un corrispondente, che a sua volta scrisse o parlò con un veronese di sua conoscenza; il quale quindi vergò il fogliolino che, recapitato a Cesarotti, fu infine spedito a Utrecht.

Le poche lettere dell'abate padovano conservate nella Biblioteca Civica di Verona e indirizzate a nobili, scienziati e letterati scaligeri non si riferiscono purtroppo ai fatti in esame⁸⁶; i nomi dell'intermediario 'amico' e della fonte scaligera restano, per il momento, ignoti⁸⁷.

⁸⁵ BATTISTINI, *Documenti italiani*, p. 276; CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens*, p. 60; postilla di Cesarotti al fogliolino allegato alla lettera a Van Goens, Padova, 3 maggio 1769.

⁸⁶ PIZZAMIGLIO-FANTATO, *Per l'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, p. 81; *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, II, p. 890. Presso la Biblioteca Civica di Verona si conservano dodici lettere di Cesarotti, scritti d'occasione vergati tra il 1775 e il 1808, per lo più senza indicazione del destinatario. Tra essi si distinguono le missive indirizzate a Anton Maria Lorgna, Girolamo Orti, Ippolito Pindemonte e Benedetto Del Bene (Verona, Biblioteca Civica, Raccolta A.M. Lorgna, b. 15; Autografoteca Scolari, b. 262; Autografoteca Veronese, b. 366; Carteggio Pindemonte, b. 40; Carteggio Del Bene, b. 276; Raccolta Nodari, b. 752). Sono per lo più missive

Cristallino nella sua sistematica demolizione delle basi storiche della novella è, invece, l'erudito veronese che, in poche righe, nega l'esistenza a Verona di Montecchi e Cappelletti, insinua sospetti sulla veridicità del passo di Dalla Corte e sulla tomba, e ribadisce l'erroneità dell'ambientazione a San Francesco al Corso. Quest'ultimo argomento gli giungeva probabilmente dalle opinioni espresse nel 1745 e nel 1749 da Biancolini⁸⁸, mentre i dubbi sulla tomba erano supportati, in modo originale, dall'analogo esempio delle sepolture di Pipino il Breve e di Berengario, che un'erronea tradizione voleva conservate a San Zeno Maggiore e a San Pietro in Castello. E, su questo punto, egli poteva fare affidamento – pur senza farne menzione – sulla *Verona Illustrata* di Maffei⁸⁹.

Il tono asciutto e persino sprezzante con cui l'erudito liquida l'intera questione – «ma già ella sa che questo è il paese delle favole» – manifesta la scarsa considerazione in cui tiene Romeo e Giulietta, ribadita anche nel desiderio di poter essere utile a Cesarotti «in maggiori cose»: un giudizio assai prossimo a quello di Biancolini, sia per la storicità degli eventi sia per la vicenda in se stessa.

Ben diversa, e in linea con quella di van Goens, appare l'opinione di Cesarotti che, in aggiunta, contesta le notizie sui Montecchi e il silenzio sui Capuleti sulla base del *Purgatorio* dantesco. Che la *Commedia* fosse impropriamente portata a riprova della storicità delle due famiglie si può comprendere in relazione all'autorevolezza dell'autore e alla sua contemporaneità con i fatti in esame. Per di più, già a partire dal secondo Cinquecento fino a tutto il Settecento, la critica dantesca era concorde nel riconoscere in *Montecchi e Cappelletti* due famiglie veronesi in lite tra loro⁹⁰.

Oltre tre mesi dopo, il 20 agosto 1769, giunge la risposta di van Goens, l'ultima, nel carteggio, a fare riferimento a Romeo e Giulietta⁹¹.

isolate e d'occasione, che avvalorano l'impressione – pur già evidente nella risposta a Van Goens – che nell'ambiente veronese Cesarotti non avesse interlocutori abituali.

87 Si segnala, senza altro supporre, che nell'epistolario di Cesarotti sono pubblicate due lettere di Saverio Bettinelli del 1765, scritte da Verona, città dove all'epoca risiedeva (*Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, pp. 27-30).

88 PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, pp. 61-65, 72-74.

89 MAFFEI, *Verona Illustrata*, III, pp. 108-109, 128-129.

90 Per un primo orientamento sulle edizioni dantesche del Settecento, si rinvia a FANTINI, *Le edizioni della Commedia*, pp. 133-143; per la critica dantesca a Verona, si veda la bibliografia in PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, p. 61, nota 64, e inoltre COLOMBO, *Per l'edizione del commento dantesco*, pp. 342-353; MAZZONI, «*Si quid me iudice verum est*», pp. 193-254.

91 *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, pp. 199-201, lettera di Van Goens a Cesarotti, Utrecht, 20 agosto 1769.

Mio caro amico, ho ricevuto a suo tempo le Vostre due ultime lettere. Entrambe mi mettono nuovamente in obbligo: la prima per i chiarimenti relativi alla tragica avventura di Romeo e Giulietta. Sono piuttosto rammaricato nel constatare che nulla resta più a Verona di un fatto così straordinario e che tanto interessa gli animi sensibili. (...)

Non sono per nulla dell'avviso del vostro amico, che tratta interamente del fatto come di una favola. Non solo i Monteuchi sono espressamente menzionati in *Dante*, ma io ho riscontrato ancora le loro tracce in *Leandro Alberti*, che li nomina, credo come *Monticuli*, nelle *Antichità della Casa d'Este*. Per quanto riguarda il silenzio degli storici, si spiega semplicemente. Se si presta attenzione, molti sono i motivi che possono aver contribuito a portare la maggior parte di essi a passare sotto silenzio un'avventura familiare che, sebbene interessante, non è propriamente un dato di portata storica. La tradizione, invece, è stata piuttosto attenta nel conservarne la memoria, dal momento che esso sembra essere stato noto a tutti nel 15° e nel 16° secolo, quando non solo Bandello, ma anche Luigi Porto – poeta poco noto ma apprezzabile, che ha scritto una piccola raccolta di *Poesie* – si sono affrettati a farne il soggetto di due interessanti novelle che, per quanto abbiano la forma di novella non derogano dalla verità del fatto, che l'immaginazione non sarebbe in grado di sostituire con un altro più singolare e curioso in ogni sua parte. Del resto, se il marchese Maffei fosse ancora vivo, ne potremmo avere di gran vantaggio, e la cosa che più mi sorprende è di non trovare questa storia nella *Verona illustrata*.

Come Cesarotti, anche van Goens si fa forte dell'autorità di Dante, cui associa anche quella dello storico bolognese Leandro Alberti, di cui possedeva la *Descrizione di tutta l'Italia* del 1553⁹²: segno che anch'egli si era premurato di estendere le sue ricerche ad altri testi di storia italiana⁹³. E, anche se essi non avevano dato gli esiti sperati – e un particolare rammarico aveva suscitato il per lui inspiegabile silenzio maffeiano –, nondimeno van Goens insiste nel sostenere che il silenzio degli storici appare giustificato in relazione all'intrinseca essenza dei fatti, dai connotati troppo intimi e familiari. Alla letteratura è quindi spettato il compito di tramandare la memoria 'reale' delle vicende: in «forma di novella» essa non deroga però «dalla verità del fatto».

Van Goens sembra forzare dal di dentro le sue conclusioni: non potendo assicurare alla vicenda un indiscutibile *status* di *historia* – il suo rigore filologico

⁹² *Catalogue fait sur un plan nouveau*, II, 245.

⁹³ Van Goens possedeva molti volumi di autori veronesi, tra cui la *Verona Illustrata* e il *Museum Veronense* di Maffei, *Dei Vescovi e Governatori di Verona, dissertazioni due* di Biancolini, «*Due Dissertazioni* di Giuseppe Bartoli, la prima sopra il Museo di Verona e l'uso dell'antichità figurata», edita nel 1745 (*Catalogue fait sur un plan nouveau*, II, pp. 226, 240, 561-562).

non gli consente di ignorare che al resoconto di Dalla Corte corrisponda l'unanime silenzio di tutte le altre fonti – si serve della letteratura come difesa ultima della storicità stessa del fatto. Ci crede, forse; o, più probabilmente, *vuole* credere a un «fatto così straordinario e che tanto interessa gli animi sensibili». Del resto, egli stesso aveva ammesso con Cesarotti che si trattava di una cosa «di nessuna importanza», ma che, tuttavia, ne aveva molta per lui. Era giunto il momento di rivelargli perché⁹⁴.

Un poeta tedesco mio amico [Christian Felix Weisse] ha ultimamente trattato di questo soggetto con eccezionale bravura. Il suo pezzo, scritto per scuotere le anime più insensibili, l'ho letto in compagnia di una fanciulla mia amica. Ne è rimasta incantata. Più di una volta le lacrime hanno interrotto la nostra lettura, tanto che possiamo ben dire, come quell'anima tenera e infelice che la bufera infernale fa turbinare per tutta l'eternità: *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. Per fare un piacere alla mia amica, ho tradotto la *pièce*, e il suo interesse è andato accrescendosi ad ogni nuova lettura. Ella voleva piena assicurazione sulla verità del fatto, conoscere tutte le circostanze etc., soprattutto era curiosa di sapere se la tomba ove i due amanti furono sepolti esiste ancora a Verona. Ecco, mio caro amico, il motivo delle ricerche di cui vi ho pregato.

Stupisce forse, in una corrispondenza letteraria, che van Goens confessi un fatto così personale, persino intimo. Non va però trascurato il fatto che, nel 1769, il filologo olandese avesse 21 anni: *enfant prodige* in filologia e letteratura antica, aveva ottenuto l'insegnamento universitario a soli 18 anni. Il suo forte temperamento e le sue scomode tesi letterarie e politiche gli costarono la cattedra nel 1776, quando fu allontanato da Utrecht; l'abbandono della letteratura fu sancito dalla vendita dell'intera biblioteca⁹⁵. Si dedicò quindi a una carriera politica dagli esiti disastrosi, che lo condusse all'esilio prima in Svizzera, poi in Germania, dove morì in miseria nel 1810.

Al di là dell'indole e delle vicende biografiche del giovane van Goens, di cui peraltro non si conosce altro in relazione a questo episodio, preme rilevare anche la spiccata letterarietà della narrazione, suggellata dal parallelo con l'eterna tempesta di Paolo e Francesca dall'*Inferno* dantesco: una letterarietà che, seppur mitigata dal contesto epistolare, apre un suggestivo spiraglio su

⁹⁴ *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, pp. 199-201, lettera di Van Goens a Cesarotti, Utrecht, 20 agosto 1769.

⁹⁵ Proprio per questa occasione fu redatto il catalogo a stampa in due volumi della biblioteca di Van Goens (*Catalogue fait sur un plan nouveau*).

una sensibilità individuale, ma anche e soprattutto su una temperatura culturale in forte aumento.

Basti, a riprova, qualche riga de *I dolori del giovane Werther*, pubblicato da Wolfgang Goethe nel 1775⁹⁶:

«Lì nel mio cassetto» disse lei «sta la Sua traduzione di alcuni canti di Ossian; non l'ho ancora letta, speravo di sentirla leggere da Lei; ma non c'è mai stato modo.»

Lui sorrise, cercò i fogli, rabbrivìdi prendendoli in mano, gli occhi gli si riempirono di lacrime guardandoli. Si sedette e lesse. [...]

Un torrente di lagrime che proruppe dagli occhi di Lotte diede sfogo al suo cuore oppresso e troncò il canto di Werther.

Gli eroi di Ossian come Romeo e Giulietta, Romeo e Giulietta come Paolo e Francesca; Goethe-Werther traduttore di *Ossian*, Van Goens traduttore di *Romeo und Julie*; e loro tutti come gli infelici lettori delle loro infelici storie: in questo gioco di specchi, in cui la letteratura si fa vita e la vita letteratura, i robusti argini che separano quello che per gli inglesi di metà Settecento era *historia* e per i veronesi *favola*, non tengono più. I contorni si fanno più sfumati, ambigui, colmi di suggestioni che soltanto qualche anno prima sarebbero state impensabili.

Non a Verona, però: qui i venti del rinnovamento letterario che agita il cuore dell'Europa non sembrano filtrare in alcun modo. La memoria dei due amanti resta affidata al fogliolino dell'erudito che, interrompendo il ventennale silenzio dopo le parole di Biancolini, riconferma lo *status* di *favola* della vicenda e ne ribadisce un giudizio negativo: opinione che, del resto, appare perfettamente in linea con il clima culturale che in quegli stessi decenni permea la città scaligera.

La morte di Scipione Maffei nel 1755 e la piena dell'Adige del 1757 segnano infatti, a livello simbolico, una profonda cesura nella storia del Settecento veronese. Una nuova fase di crisi economica investe la città, mentre, dal punto di vista culturale, in assenza di forti personalità capaci di orientare e rilanciare il panorama letterario, gli interessi si concentrano soprattutto verso i settori scientifici della conoscenza, almeno fino agli anni Ottanta⁹⁷. Negli ultimi de-

⁹⁶ GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, p. 166.

⁹⁷ Per il quadro politico, sociale, economico e culturale del secondo Settecento veronese si vedano BORELLI, *Un patriziato della Terraferma veneta*; BORELLI, *Orientamenti e tendenze del patriziato veronese*, pp. 39-43; MARCHI *Figure e problemi della cultura veronese*, pp. 64-79;

cenni di dominio della Serenissima Verona si anima così in una pluralità di esperienze culturali, a partire dalla costituzione, nel 1759, della Scuola militare di Castelvecchio e, nel 1768, dell'Accademia di Agricoltura, Commercio e Arti.

Intellettuali del calibro di Anton Maria Lorgna, Antonio Cagnoli, Giuseppe Torelli, Pietro Cossali, Pietro Targa inseriscono Verona nei circuiti più accreditati del dibattito scientifico italiano ed europeo. A livello letterario, gli intellettuali vivono ancora della luce riflessa di Scipione Maffei, senza che tra essi emergano personalità nuove e originali; e se il terzo quarto del secolo vede il trionfo del poema didascalico, con gli scritti di Zaccaria Betti, Giambattista Spolverini, Luigi Miniscalchi, Antonio Tirabosco, Bartolomeo Lorenzi, occorre aspettare il 1785 perché con le *Prose* e le *Poesie campestri* di Ippolito Pindemonte si apra una nuova stagione per la lirica veronese.

Il lento passaggio dall'erudizione alla commozione⁹⁸ si consuma quindi nel giro del trentennio, dalla morte del Maffei alle liriche di Pindemonte: non è quindi difficile comprendere perché a Verona cali di nuovo il silenzio su Romeo e Giulietta e sui loro luoghi. Nessun intellettuale, nessuno scrittore torna a pubblicare su di loro e l'unica testimonianza scaligera di questi anni resta il fogliolino allegato alla lettera di Cesarotti, una breve nota destinata a rimanere senza eco, chiusa nel cassetto di uno scrittoio.

Resta da verificare se, sotto questo silenzio delle fonti dopo Biancolini, si celi davvero un'assenza, oppure se, ancora una volta sottotraccia, le vicende e i luoghi dei due amanti continuino a essere conosciuti e visitati.

Un eloquente indizio in questo senso giunge, ancora una volta, dall'Inghilterra.

«Forse la fedele Giulia giace sotto questa pietra».

Un gentleman inglese e una guida veronese sulle rovine di un'antica tomba

È il 1779 quando John Yorke giunge a Verona nel corso del suo Grand Tour italiano. Il cicerone, che lo guida attraverso i luoghi della città, lo conduce anche

BORELLI, *Tra Seicento e Settecento*, pp. 195-225; ROMAGNANI, *Un mondo in cambiamento*, pp. 19-29, con bibliografia.

⁹⁸ Secondo l'efficace sintesi in MARCHI, *Un italiano in Europa*, p. 28: «Ma il ritorno a Nimes del Séguier e la prematura scomparsa del Torelli affrettarono il compimento di una svolta, di una conversione dall'erudizione alla commozione che interessa tutta l'intellettualità veronese».

a visitare i resti della tomba di Giulietta e Yorke non esita ad affidare a una breve composizione in latino i moti profondi della sua commozione⁹⁹ (*Appendice, 2*):

O giovane degno di compassione! E tu pure, sposa bellissima!
 O fedeltà unita al tempo stesso all'amore e alla morte!
 A fatica ora riusciamo, vagando, a rinvenire il tumulo
 dove fu sepolta viva – come si tramanda – la sposa;
 e la guida, conducendoci di luogo in luogo, afferma
 che forse la fedele Giulia giace sotto questa pietra:
 i suoi resti sono infatti da molto scomparsi; il tempo
 li ha dispersi del tutto, ma la fama dei fatti durerà per sempre:
 non voi – a cui Melpomene dà la gloria nei secoli –
 siete destinati a morire di una morte che porta l'oblio;
 voi, della cui storia fa memoria una divina tragedia,
 che piacque a molti, e ancora e ancora piace,
 e che, nel teatro scrosciante di applausi, viene preferita
 dai giovani e dalle giovinette inglesi,
 e per te ora piangono, vergine, le meste nozze,
 quasi fossi posta in un feretro formato nel Lete.
 E tu, uomo infelice, perduta la sposa, la vita
 rigetti; ah, pazzo, dove cadi, prossimo a morte!
 In quanto uno stesso furore e un lutto infame entrambi
 portò a rovina, e con una cruda morte sprofondò il loro amore.
 Tutt'intorno spargerò fiori purpurei e gigli,
 ai loro Mani offrirò almeno quest'inutile omaggio.
 E voi, giovani e giovanette di Verona,
 (voi, onore e speranza di un'eternità destinata ad arrivare fin qui),
 prego che le nozze vi siano di più lieta sorte!
 Questo giova ricordare: un unico esempio
 è sufficiente, e celebre la favola per l'eccessiva fedeltà.

L'elegia fu pubblicata nel 1800 nella sezione poetica della rivista *The European Magazine, and London Review*, con l'epigrafe:

Del nobile John Yorke [...]

Scritta a Verona, 1779, nel corso della visita a quella che si ritiene essere la

Tomba di Giulietta.

I versi, rimasti inediti per oltre trent'anni, dovevano aver comunque goduto negli anni precedenti di una certa circolazione. Nel 1795, infatti, una loro libe-

⁹⁹ *The European Magazine*, pp. 54-55.

ra versione in inglese era stata pubblicata in forma anonima in un'antologia poetica edita a Cambridge (*Appendice*, 3), con il titolo *Elegia sulla Tomba di Giulietta a Verona (dall'originale latino di un gentiluomo inglese scritto in quel luogo)*¹⁰⁰.

Scopo del volume era promuovere e divulgare le composizioni dei più promettenti allievi e aspiranti tali della prestigiosa istituzione¹⁰¹, e non stupisce quindi la ripresa di un componimento di Yorke che, seguendo una consolidata tradizione familiare, proprio a Cambridge si era laureato nel 1749, dopo aver risieduto per tre anni presso il Corpus Christi College¹⁰². Il legame con i compagni di studio e con l'istituzione universitaria non era probabilmente venuto meno con il tempo, così come è documentato, ad esempio, nel caso di alcuni zii e fratelli di John che, come lui, si erano formati a contatto con lo studio dei classici e scrivevano e leggevano correntemente in latino¹⁰³.

Membro di una famiglia borghese che visse nel XVIII secolo una repentina e fortunata ascesa sociale, John Yorke nacque il 27 agosto 1728¹⁰⁴. Il nonno Philip, avvocato, trasferì la famiglia da Denver a Londra; qui il padre Philip, seguita la professione paterna, fece una brillante carriera politica, divenendo nel 1737 Lord Cancelliere del governo di Robert Walpole, leader dei Whig, e ottenendo nel 1754 il titolo di conte di Hardwicke e visconte Royston, che poi trasmise agli eredi¹⁰⁵. Anche John e i suoi fratelli maggiori Philip, Charles e Joseph entrarono in Parlamento, ma se questi, come già il padre, ebbero un brillante *cursus honorum* – Philip fu creato secondo conte di Hardwicke, Charles divenne Lord Cancelliere, Joseph affiancò all'attività politica quella militare¹⁰⁶ –, John mantenne invece un profilo di riservatezza, non partecipando se non marginalmente alla vita e al dibattito politico. «Modesto, solare, elegante, dai modi affascinanti, universalmente amato»¹⁰⁷, membro della Royal Society dal

¹⁰⁰ *Academical contributions*, p. 69.

¹⁰¹ «The following Poems were written, at different times and in various places, by some junior Members of the University of Cambridge; several of them, previously to the commencement of the academical residence of the Authors» (*ivi*, p. v).

¹⁰² Si rinvia ad: *ACAD. A Cambridge Alumni Database* <<http://venn.lib.cam.ac.uk/>>, alla voce 'John Yorke'.

¹⁰³ *Illustrations of the literary history*, passim.

¹⁰⁴ Per un profilo biografico di John Yorke, si vedano CANNON, *Yorke, Hon. John*; INGAMMELS, *A dictionary*, p. 1035.

¹⁰⁵ Per un profilo biografico del padre di John Yorke, si veda LEWER, *Hardwicke, Philip Yorke*.

¹⁰⁶ Per i fratelli di John Yorke, si rinvia a CANNON, *Yorke, Philip*; CANNON, *Yorke, Hon. Charles*; NEWMAN, *Yorke, Hon. Joseph*.

¹⁰⁷ *Illustrations of the literary history*, I, p. 130.

1773¹⁰⁸, egli sedette in Parlamento dal 1753 al 1784, quando si dimise per motivi di salute; visse quindi una vita ritirata, che si concluse il 4 settembre 1801.

Alcuni documenti conservati tra Londra e Venezia attestano che Yorke e la sua famiglia – la moglie Margaret Lygon e la figlia – furono in Italia tra il 1779 e il 1780¹⁰⁹. Il 14 novembre 1779 giunsero a Venezia, mentre il 1 gennaio 1780 si erano già trasferiti a Roma; ad aprile erano a Napoli, ma per la fine del mese avevano già fatto ritorno a Roma. Le tracce degli Yorke si perdono a questo punto, ma alcuni indizi inducono a suggerire che il loro Gran Tour potesse aver avuto inizio già nel 1778. A quest'anno, infatti, risale un secondo componimento latino di John Yorke sull'Abbazia di Vallombrosa, «scritto a Firenze»¹¹⁰. Tra il 1778 e il 1779, tra l'altro, anche il giovane Philip Yorke, figlio di Charles, si trovava in Italia in compagnia del suo tutore svizzero, il colonnello Wittelstein, e non è azzardato supporre che, per lo meno per qualche tratto, le tappe del viaggio di zio e nipote possano aver coinciso¹¹¹. Giunto in Italia attraverso l'Olanda e la Germania, Philip fu dapprima a Venezia nel maggio 1778; da qui proseguì per la Svizzera attraverso Verona e Milano. In ottobre ridiscese a Lucca, Pisa, Firenze, Roma, a dicembre si spostò a Napoli, Pompei e Paestum, e di qui fece ritorno, nell'aprile dell'anno successivo, a Roma. Risalì quindi a Bologna, Parma e Torino e, attraverso il Moncenisio, continuò verso il Nord, rientrando infine in Inghilterra nel settembre 1779¹¹².

Poco si può dire con sicurezza della tappa veronese di John Yorke¹¹³, anche se il suo profilo biografico e intellettuale autorizza a ritenere che anch'egli

¹⁰⁸ *History of the Royal Society*, p. LIV.

¹⁰⁹ INGAMMELS, *A dictionary*, p. 1035.

¹¹⁰ *The European Magazine*, p. 54.

¹¹¹ INGAMMELS, *A dictionary*, pp. 1035-1036.

¹¹² Philip Yorke scrisse un diario di viaggio, *Travels thro Holland, Germany, Italy & Switzerland &c. in the years 1777, 1778 and 1779*, oggi quasi completamente illeggibile, conservato presso la British Library di Londra (Addison 36258-60); a lui può forse essere ascritto anche un secondo diario, anonimo, conservato alla Beinecke Library dell'Università di Yale (Osborn Mss c. 322). L'analisi di questi manoscritti potrebbe riservare ancora elementi di novità utili ai fini della presente ricerca.

¹¹³ Di difficile valutazione (e di limitato interesse ai fini della presente ricerca) appare il cenno a John Yorke nella relazione del nobile Girolamo Savorgnan che, il 14 maggio 1785, riferiva agli Inquisitori di Stato di Venezia sulla presenza di una loggia massonica di obbedienza inglese nella città scaligera. «Oltre a ciò, dalla corrispondenza di lettere col marchese Carlotto, vedesi tal società quasi nascente e priva dei rapporti immaginati necessari alla sua legalità, che li cercano fino in Inghilterra presso a certo messer John Yorke.» (TARGHETTA, *La massoneria veneta*, p. 167). Nulla si può dire relativamente a una probabile appartenenza di Yorke alla massoneria inglese, se non suggerire che, nel corso della sua permanenza veronese, egli aveva forse stretto relazioni e contatti che non erano venuti meno nel corso del tempo. Di tali contatti, tuttavia, per il

avesse sostato con ammirazione dinanzi ai maggiori monumenti e alle vestigia dell'antichità classica, com'era del resto consuetudine dei viaggiatori dell'epoca; certo il suo tour incluse anche San Francesco al Corso e il testo dell'elegia, nel confermarlo, offre numerosi spunti anche in ordine a un gusto e a una sensibilità in rapido mutamento.

A un primo sguardo, la scena tratteggiata non differisce molto da quella descritta, oltre cinquant'anni prima, dal capitano inglese John Breval¹¹⁴. Anch'egli era stato portato alla tomba da un cicerone veronese nel corso del consueto tour a «chiese e altri complessi religiosi a Verona»¹¹⁵, così come Yorke vi era giunto con una guida locale, che lo accompagnava «di luogo in luogo». E se Breval racconta di un orfanotrofio, in cui anticamente ad alcuni operai impegnati in opere di manutenzione capitò di sbrecciare «una vecchia tomba», Yorke a malapena riesce, «vagando, a rinvenire il tumulo» ove un tempo si conservavano i resti degli infelici sposi, ora «dispersi del tutto». Il quadro di abbandono della «pietra» di San Francesco al Corso non pare mutato.

A un'osservazione più attenta non sfugge tuttavia la profonda distanza – non solo temporale – che separa le due visite. Breval non giunge alla tomba di Giulietta alla ricerca degli eroi shakespeariani: sono le parole della guida a condurlo al drammaturgo inglese e a suscitare in lui il desiderio di verificare la storicità della vicenda. Le parole di Yorke lasciano trasparire l'esatto opposto: il suo vibrante richiamo alla «divina tragedia ... che, nel teatro scrosciante di applausi, viene preferita dai giovani e dalle giovinette inglesi» lascia pochi dubbi sul fatto che la visita fosse innanzitutto un omaggio al bardo.

Il primo pellegrinaggio shakespeariano alla tomba di Giulietta

Si può quindi a buona ragione supporre che quello di Yorke e della sua famiglia sia stato il più antico pellegrinaggio alla tomba di Giulietta sulla scia di Shakespeare di cui si abbia finora notizia, a un'altezza cronologica che anticipa di quasi trent'anni le celebri e citatissime parole di Madame de Staël, George Byron e Valery¹¹⁶.

momento non si conosce nulla. Per la massoneria a Verona nel XVIII secolo, si vedano TARGHETTA, *La massoneria veneta*, pp. 60-65; TARGHETTA, *Ancora sulla massoneria*, pp. 19-26; si veda anche LUZZITELLI, *Ippolito Pindemonte*.

¹¹⁴ PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, pp. 47-53.

¹¹⁵ *Remarks on several parts of Europe* (ed. 1726), p. 103, anche per le successive citazioni.

¹¹⁶ Per un rapido *excursus* sulle fonti ottocentesche relative alla casa e alla tomba di Giulietta, si veda la bibliografia già indicata in PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, p. 48 nota 4.

Del resto i versi del nostro, appassionati nonostante la fredda e incerta patina latina¹¹⁷, restituiscono in pieno il clima di fervore che, come si è visto, era andato creandosi intorno vicende dei due amanti a partire dalla *pièce* shakespeariana. Yorke cerca la tomba per trovare la Giulietta di Shakespeare; vi sosta, la canta, ma, nel farlo, incrocia anche la Giulietta veronese: una fanciulla di cui «si tramanda» il luogo di sepoltura e che «forse», come sottolinea la guida, «giace sotto questa pietra».

In controluce, esattamente come già si era notato per Breval, emerge la figura del cicerone veronese, per cui ugualmente si può immaginare il profilo di un nobile o di un borghese erudito, come negli usi dell'epoca. Nulla si conosce di lui, né si può favoleggiare di un'eventuale sua consuetudine con Michelangelo Locatelli, genero di Giambattista Biancolini, che proprio in quegli stessi anni scortava per la città – magari accompagnato dal suocero – alcuni tra i più illustri viaggiatori dell'epoca, come Leopold Mozart, il figlio Wolfgang Amadeus, Johann Gottfried Herder¹¹⁸. Non appare tuttavia improbabile che il contesto sociale e culturale fosse il medesimo, borghese, colto e informato della storia e delle tradizioni cittadine. È in quel contesto che pare sostanzarsi quel «si tramanda» evocato da Yorke, in una narrazione che riflette sicuramente le erudite pagine di Biancolini, ma dietro cui forse si cela anche il brusio sottile di una tradizione orale, di ciceroni, viaggiatori, di gente del luogo che della tomba e di Giulietta continuava a parlare.

Così, in quel «forse» si nasconde la tensione tra l'aspettativa del viaggiatore inglese di poter legittimare al rango di *istoria* una vicenda nota e amata attraverso Shakespeare e, di contro, la sottile delusione di sentirla presentata invece – e proprio da chi avrebbe dovuto, perché di Verona, 'difenderla' – come semplice *novella*. Ma si misura l'aristocratica freddezza che Verona continua a mantenere – per le già più volte ricordate ragioni di clima culturale e letterario – nei confronti della vicenda, nel silenzio dei salotti, nelle rade testimonianze scritte che ne parlano per negarne il valore e la veridicità storica; eppure, accanto ad essi, si inizia a intuire anche una tradizione orale che si arresta sulla soglia del dubbio, magari per compiacere un pubblico straniero in visita o per il semplice senso di pietà ed empatia che da quella «pietra» e dalla storia stessa della giovane Capuleti promanavano.

Che già in questi anni la visita alla tomba fosse una delle mete previste del Gran Tour veronese non si può sostenere sulla sola scorta delle testimonianze di Breval e di Yorke, due voci isolate nella pur copiosa letteratura di viaggio,

¹¹⁷ I versi latini, non sempre perfetti, non sono esenti da alcuni errori lessicali e morfologici.

¹¹⁸ PICCOLI, *Giochi di specchi (prima parte)*, pp. 50-53, 64-65.

che invece ne tace. Si può invece suggerire che alcuni ciceroni, nel scegliere le informazioni da mettere a disposizione dei viaggiatori, avessero incluso anche la vicenda dei due amanti a partire dalle fonti veronesi, e che via via, in parallelo al crescere della diffusione del teatro shakespeariano nelle sue molteplici declinazioni, anche la richiesta da parte dei visitatori si fosse fatta più insistente, fino a trasformare la tomba in una meta dell'itinerario veronese. Quest'impressione appare avvalorata dal moltiplicarsi dei resoconti di viaggiatori stranieri sulla tomba di Giulietta – ma anche su casa Capuleti – a partire dagli anni Ottanta del Settecento, a cui ben presto faranno eco anche alcune testimonianze scritte veronesi¹¹⁹.

¹¹⁹ Di questo si tornerà a trattare nella terza e ultima parte del contributo.

Appendice

L'Appendice raccoglie, in ordine cronologico, le fonti di secondo Settecento relative ai luoghi di Romeo e Giulietta citate nel contributo, sia vergate da letterati o eruditi veronesi, sia da viaggiatori stranieri in visita a Verona. Non sono comprese fonti di seconda mano.

1

Carteggio tra Melchiorre Cesarotti e Michael Rijkloff van Goens

Ai fini del presente studio, non si è ritenuto indispensabile un controllo in originale del carteggio Cesarotti-Van Goens, già trascritto a più riprese anche in anni recenti per la parte relativa alle missive del primo (quelle del secondo risultano, per il momento, disperse; si veda CONTARINI, *Il fantasma dell'«Ossian»*, pp. 1-2): ci si limita pertanto ad indicare con asterischi le lezioni disponibili per ciascun brano. Per la trascrizione, si è seguita l'edizione più recente.

(*) *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, I, *Opere dell'abate Merchior Cesarotti padovano*, XXXV, a cura di G. Barbieri, Firenze 1811, pp. 181-182; 199-210

(**) BATTISTINI M., *Documenti italiani nella biblioteca Reale dell'Aia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII (1934), pp. 254-280

(***) CONTARINI S., *Cesarotti e Van Goens: un carteggio europeo*, in *La repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, atti del Congresso internazionale, Udine 8-10 aprile 2010, a cura di A. Battistini, C. Griggio, R. Rabboni, Pisa-Roma 2011, pp. 51-60

Utrecht, 24 novembre 1768

(*) [...] Ce que je ne dois pas oublier, c'est de vous prier d'une bagatelle, qui pourtant ne l'est point pour moi. Je ne puis vous détailler rien à cette heure, il suffit que vous sachiez que je travaille dans mes heures perdues à une chose qui a rapport à la pièce de Shakespear, Romeo et Juliette. Vous savez que le fond en est tiré d'une histoire passée au XIV. siècle, et décrite par Girolamo Corte dans *son Istoria delle cose Veronesi* imprimée à Verone 1596. 4^o. 2. vol. et qui se trouve dans aucun Recueil d'Historiens d'Italie, dont j'ai connoissance. Bandello en a fait depuis une *nouvelle* aussi bien que Luigi da Porto. Quoique je possède plusieurs historiens et plusieurs Nouvellistes Italiens, il me manque justement ces trois livres. Pourriez vous, mon cher, me les déterrer quelque part, et m'en faire transcrire d'une main lisible et exacte, tout le détail de cette aventure tragique? Vous ne sauriez me rendre un Plaisir plus sensible, si ce ne fût celui de m'informer si les deux familles des Capellets et des Monteulci subsistent encore à Vérone, et surtout si le tombeau des Capellets y est encore en son entier, lieu où cette scène tragique s'est passée. [...]

[Michael van Goens]

Padova, 23 gennaio 1769

(***) [...] Troverete qui acclusa la Storia di Giulietta e Romeo. Attendo con impazienza di sapere distintamente qual uso siate per farne: qualunque siasi, sarà certo degno di voi. Per altre notizie che desiderate, ho già scritto a Verona e sarete avvisato della risposta. [...]

[Melchiorre Cesarotti]

Padova, 3 maggio 1769

(**/**) [...] Troverete in una cartuccia alcuni lumi relativi alla storia di Giulietta. Io gli ebbi per mezzo d'un amico da un erudito Veronese. Egli tratta il fatto da favola, ma io donerei per esta molte verità. [...]

[Melchiorre Cesarotti]

[Cartuccia allegata alla lettera di Cesarotti]

(**) Sig. Gius. C.mo.

La gente dei Montecchi o sia Montecchi di Verona circa l'anno 1270 si ritirarono in Udine insieme con quei della Torre di Milano, e si posero al servizio de' Patriarchi d'Aquileia. L'altra gente de' Capelletti non trovo mentovata in alcun scrittore o documento. Il fatto che narra il Corte è sospetto, passandosi sotto silenzio da tutti gli altri scrittori Veronesi anteriori e posteriori al Corte. Anche le circostanze lo rendono men credibile, poichè dicendo il Corte che Giulietta con la Madre andava a confessarsi da un frate Minorita nella chiesa di S. Francesco di Cittadella, viene manifestamente convinto di falsità, poichè sappiamo di certo, ed abbiamo sopra di ciò i brevi d'Innocenzo IV, ed Alessandro IV, che i frati minori, circa il 1260, si partirono dalla chiesa di S. Francesco di Cittadella e vennero ad abitare nella chiesa di S. Fermo Maggiore, dove prima verano Monaci di S. Benedetto. Che il Corte abbia visto l'avello inserviente ad altri usi, questo non prova che là dentro vi fossero sepolti i due amanti. Ma già ella sa che questo è il paese delle favole. Così presso S. Zeno vuolsi sepolto Pipino per essersi trovato sotterra, in una piccola cameretta un avello senza alcuna iscrizione o nota storica. Così a S. Pietro in Castello vuolsi sepolto Berengario sotto un portico, in un'arca che non porta titolo o nota di tempo, per esser scritto in Liutprando, che egli colà fu assassinato. E così vada dicendo di molte altre cose.

Questo è quanto ho potuto sapere intorno a ciò che mi ha ricercato. Desidero servirla in cose maggiori ecc.

(**/**) La chiesa di S. Francesco di Cittadella quando fu lasciata dai Frati minori, fu concessa ad alcune monache e frati dell'ordine di S. Marco, ma poi soppressi e questi e quelle, fu concessa ad alcune monache di S. Benedetto delle quali fu prima Abadessa Suor Caterina de la Scala l'anno 1322. L'anno poi 1348 fu assegnato questo luogo alle convertite dove tutt'ora dimorano.

[Postilla di Cesarotti in calce alla cartuccia allegata]

(**/**) Non so come questo erudito possa dire che i Montecchi uscirono di Verona nel 1270 e che i Cappelletti non si trovano mentovati presso verun scrittore. Abbiamo in Dante un testimonio delle loro fazioni in tempi posteriori a quest'epoca. Nel Canto VI del Purgatorio Sordello Mantovano declama contro Alberto d'Austria perché trascurando di portarsi in Italia, la lasciava in preda alle discordie civili, e nomina distintamente le suddette fazioni di Verona:

Vieni a veder Montecchi e Cappelletti
 Monaldi e Filippeschi, uom senza cura
 Color già tristi, e costor con sospetti.

Ora Alberto d'Austria fu eletto Imperatore nel 1297, nè sembra verisimile che Dante avesse nominate queste famiglie se le loro discordie non avessero continuato anche nel suo tempo.

Utrecht, 20 agosto 1769

(*) [...] J'ai reçu, mon cher ami, en leur temps vos deux dernières lettres. L'une et l'autre me mettent sous de nouvelles obligations: la première par les éclaircissemens qui concernent l'aventure tragique de Romeo et de Julie. Je suis fâché de voir qu'il n'y a plus de rests a Vérone d'un fait aussi extraordinaire, et qui intéresse tant les ames sensibles. Un Poëte Allenand de mes amis avoit en dernier lieu traité ce sujet supérieurement bien. Cette pièce qui est faite pour ébranler l'ame la plus insensible, je l'avois lue avec une femme de condition de mes amies. Elle en étoit enchantée. Plus d'une fois les larmes avoient interrompu notre lecture, et nous pouvions dire comme cette âme tendre et malheureuse que l'ouragan infernal fait tourner en toute éternité. *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. J'avoit traduit la pièce, pour faire plaisir à mon amie. L'intérêt qu'elle y prit, accrut à chaque nouvelle lecture. Elle voulut s'assurer pleinement de la vérité du fait, en savoir toutes les circonstances etc. et surtout elle étoit curieuse d'apprendre si le tombeau ou ces deux amans furent enterrés, existoit encore à Verone. Voilà, mon cher ami, le motif des recherches dont je vous ai prié. Je ne suis point du tout de l'avis de votre ami, qui traite entièrement l'aventure de fable. Non seulement les Monteuchi se trouvent expressement dans le *Dante*, mais j'en ai rencontré encore les traces dans *Leandro Alberti* qui les nomme, je crois *Monticuli*, et dans les *Antiquités de la Maison d'Est*. Pour ce qui est du silence des Historiens, il s'explique aisément, si l'on fait attention, combien de raisons ont pu concourir pour portes la plupart d'eux à passer sous silence une aventure de famille qui, quoiqu'intéressante, n'est pas proprement du ressort de l'histoire, et que la tradition avoit assez pris soin de conserver, puisqu'elle paroît avoir été connue de tout le monde ai 15^{ème} et 16^{ème} siècle, quand le Bandello non seulement, mais encore Luigi Porto, Poëte peu connu, mais estimable, et don j'au le petit recueil de Poésies, se sont empressés d'en faire le sujet de deux contes intéressans, qui pour avoir la forme de contes ne dérogent pas à la verité d'un fait, auquel l'imagination n'est pas capable d'en substituer un autre plus singulier et plus curieux dans toutes ses parties. Au reste, si le Marquis Maffei vivoit encore, il pourroit certainement nous en apprendre davantage, et la chose qui me surprend le plus, c'est de ne point trouver cette histoire dans la *Verona illustrata*. [...]

[Michael van Goens]

2

JOHN YORKE, *Verses written at Verona, 1779, on seeing what is supposed to be the ruins of Juliet's Tomb*

The European Magazine, and London Review..., from July to December 1800, 38, London 1800, pp. 54-55

By John Yorke, Esq.

(...)

Written at Verona, 1779, on seeing what is supposed to be the ruins of Juliet's Tomb.

Heu miserande Puer! Tuque O! pulcherrima conjux!
 O in amore simul morteque juncta fides:
 Nunc tumiclum errantes vix nos reperire valemus,
 Quo sponsa (ut perhibent) viva sepulta fuit;
 Et monstrator ait, dum nos per singula ducit,
 Forte sub hoc Saxo Julia fida jacet:
 Nam perieui diu vestigia; cuncta vetustas
 Obruit, ast facti fama perennis erit:
 Non vos, Melpomene, quae dat per saecula nomen,
 Obliviscendâ morte perire finit,
 Quae memorat vestros divina Tragedia casus,
 Et placuit decies, et repetita placet,
 Atque hanc ante alias poscunt, plaudente theatro,
 Angliaci Juvenes, Angliacaeque Nurus,
 Teque modo plorant, virgo, maestosque Hymenaeos,
 Ut ficto in Letho te positam Feretro.
 Tuque, Vir infelix, amissa conjuge, vitam
 Projicis; ah! demens, quo, moriture, ruis!
 Quinambos idem furor atque insania luctus
 Abstulit, et saevo funere mersit amor.
 Purpureos spargam flores et lilia circum,
 Manibus his saltem munus iname dabo.
 Vosque, O Veronae Pueri innuptaeque Puellae,
 (Vos Decus atque Aeri spes venientis adhuc)
 Sint meliore, precor, vobis connubia fato!
 Eveniat vobis sors magis aequa praecor!
 Haec meminisse juvat— Satis unum exemplar amoris
 Sufficit, et nimiâ fabula nota fide!

3

Elegy on the tomb of Juliet at Verona

Academical contributions of original and translated poetry, Cambridge 1795, pp. 69-70

(From the original latin of an English gentleman written at the place)

Much pitied youth, and thou, his peerless bride,
 In death united, as in love allied,
 Scarce can the searching question of mine eye
 Amidst these piles of fate that tomb descry,
 Where in drugged sleep the living spouse was laid,
 O'er whom deluded Sorrow wept as dead.
 Our guide but doubts: "within that marble cell
Perchance the faithful Juliet's ashes dwell."
 Yet Time, whose wearing touch the chiseled mark
 Of names has fretted, nor Oblivion dark,
 His proud compeer, shall sieze the story's fame,
 That boldly from Melpomene may claim
 O'er both to triumph; since the tragic queen
 Chose her own Shakespeare to adorn the scene;
 And o'er that scene, which consecrates your woes,
 The fondest tear of pity freely flows,
 While Britain's youth ost hail the enchanting sight,
 With every charm of unenjoyed delight.
 The funeral pomp and death's pale semblance won
 By cunning love, a loathed embrace to shun,
 Now, Juliet, wake for thee the admiring thought,
 And now they weep that semblance dearly bought.
 Alas! rash youth - why roll that frantic eye!
 Why grasp that cup, so madly bent to die!
 Could'st thou but know, how soon returning life
 Might bless thine arms with that regretted wife!
 Ah! No - In wild despair's o'erwhelming tide
 Sunk the fond husband and the adoring bride.
 Peace to your shades! and o'er your hallowed bed
 Vain service though it be, thus let me spread
 The lily's snow, the purple hyacinth's bloom,
 Sorrow's own flower, meet offering for the tomb.
 For you, fair blossoms in life's opening prime,
 Verona's hope, to grace the coming time,
 O! may your fortunes and affections move
 With kinder chances and as true a love.
 Enough, that History one sad tale can show

Of love like theirs mated with bitterest woe:
Enough, that o'er their tomb Remembrance keeps
Her vigils still, and, while she watches, weeps.

Bibliografia

- Academical contributions of original and translated poetry*, Cambridge 1795
- ADAM W., *La Italienische Biographie di Johann George Meusel*, in *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, P.M. Filippi, Milano 2010, pp. 23-34
- Alessandro nelle Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1788...*, Milano 1788
- Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, atti del Convegno di studi, Gargnano del Garda 4-6 ottobre 2001, a cura di G. Barbarisi, G. Carnazzi, Milano 2002
- BATTISTINI M., *Documenti italiani nella biblioteca Reale dell'Aia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XII (1934), pp. 254-280
- BAUMAN T., *Opera versus Drama: Romeo and Juliet in eighteenth-century Germany*, «Eighteenth-Century Studies», 11 (1977-1978), 2, pp. 186-203
- BIET C., *Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France*, in *Shakespeare & la France*, actes de Colloque de la Société Française, sous la direction de P. Dorval, J.M. Maguin, Paris 2000, pp. 27-46
<<https://shakespeare.revues.org/533>> (2017.03.10)
- BORELLI G., *Orientamenti e tendenze del patriziato veronese nel Settecento*, in *1797. Bonaparte a Verona*, a cura di G.P. Marchi, P. Marini, Venezia 1997, pp. 39-43
- BORELLI G., *Tra Seicento e Settecento*, in *Storia di Verona. Caratteri, aspetti, momenti*, a cura di G. Zalin, Vicenza 2001, pp. 195-225
- BORELLI G., *Un patriziato della Terraferma veneta tra XVII e XVIII secolo. Ricerche sulla nobiltà veronese*, Milano 1974
- BRANAM G.C., *The Genesis of David Garrick's Romeo and Juliet*, «Shakespeare Quarterly», 35 (1984), 2, pp. 170-179
- BRUNI A., *Traduttori dei traduttori dal Settecento al Novecento / Translators of the translators from the seventeenth to the nineteenth century / Tłumacze tłumaczy w literaturze włoskiej od XIX do XX wieku*, «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI (2014), 2, pp. 279-285
- BURDEN M., *Shakespeare and Opera*, in *Shakespeare in the eighteenth century*, edited by F. Ritchie, P. Sabor, Cambridge 2012, pp. 204-224
- CANNON J. A., *Yorke, Hon. John (1728-1801), of Sonning, Berks*, in *The history of Parliament. The House of Commons 1754-1790*, ed. L. Namier, J. Brooke., London 1964
- CANNON J., *Yorke, Hon. Charles (1722-70), of Tittenhanger, Herts*, in *The History of Parliament: the House of Commons 1754-1790*, ed. L. Namier, J. Brooke, London 1964
- CANNON J., *Yorke, Hon. John (1728-1801), of Sonning, Berks*, in *The History of Parliament: the House of Commons 1754-1790*, ed. L. Namier, J. Brooke., London 1964
- CANNON J., *Yorke, Philip, Visct. Royston (1720-90)*, in *The History of Parliament: the House of Commons 1754-1790*, ed. L. Namier, J. Brooke., London 1964
- Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, a cura di F. Soldini, Venezia 2006
- CARLSON M., *The italian romantic drama in its European context*, in *Romantic drama*, ed. by G. Gillespie, Amsterdam-Philadelphia 1994, pp. 233-247
- Catalogue fait sur un plan nouveau, systématique & raisonné, d'une bibliotheque de littérature...*, Utrecht 1776
- COLOMBO D., *Per l'edizione del commento dantesco di Baldassarre Lombardi*, «Rivista di Studi Danteschi», XI (2011), pp. 322-373
- CONTARINI S., *Cesarotti e Van Goens: un carteggio europeo*, in *La repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, atti del Congresso internazionale, Udine 8-10 aprile 2010, a cura di A. Battistini, C. Griggio, R. Rabboni, Pisa-Roma 2011, pp. 51-60

- CONTARINI S., *Il fantasma dell'«Ossian»: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti-van Goens*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVIII Congresso dell'ADI, Padova 10-12 settembre 2014, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma 2016, pp. 1-9
<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/5_Cesarotti_Contarini.pdf> (2017.09.25)
- CRINÒ A.M., *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma 1950
- CURIEL, *Il teatro S. Pietro di Trieste. 1690-1801*, Milano 1937
- DE BEI A., *Giulietta e Romeo di Nicola Zingarelli: fortuna ed eredità di un soggetto shakespeariano*, in *Aspetti dell'opera italiana fra Sette e Ottocento: Mayr e Zingarelli*, a cura di G. Salvetti, Lucca 1993, pp. 71-125
- DEAN W., *Shakespeare in the Opera House*, «Shakespeare Survey», 18 (1965), pp. 75-93
- Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, XXXV, 1, a cura di G. Barbieri, Firenze 1811
- DOBSON M., *Brooke, Garrick, Romeo and Juliet and the public sphere*, in *Shakespeare, Romeo and Juliet, and civic life. The boundaries of civic space*, edited by S. Bigliazzi, L. Calvi, New York-London 2016, pp. 213-223
- DRAKE A., *Jean-François Ducis: Re-creating Shakespeare for an eighteenth-century audience*, «Selected Papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference», 5 (2012), pp. 47-59
- FABIANO A., *Le trame del corpo. I balletti pantomimi di Gozzi: prime osservazioni*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano, «Problemi di Critica Goldoniana», XIII (2006), pp. 171-186
- FANTINI G., *Le edizioni della Commedia dantesca nel Settecento: fra riviste, lettori e mercato librario*, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di L. Braidà, S. Tatti, Roma 2016, pp. 133-143
- FRANCO B., *Roméo et Juliette: traductions, adaptations, réceptions au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle*, in *Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au Romantisme*, «Revue Germanique Internationale», 5 (2007), pp. 203-221
- FRASSINETI, *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, atti del Convegno, Alfonsine 27 marzo 1999, a cura di G. Barbarisi, Cesena 2001, pp. 71-106
- FUBINI M., *Baretti, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 327-335
- GATTI H., *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Bari 1968
- GIARDI O., *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma 1991
- Giulietta e Romeo tragedia di Mr. Ducis dal verso francese trasportata in verso italiano dall'ab. Ant. Bonucci fiorentino...*, in Firenze, presso Gio. Bat. Stecchi, e Giuseppe Pagani 1778
- Giulietta e Romeo. Novella storica di Luigi Da Porto di Vicenza*, edizione XVIII, colle varianti fra le due primitive stampe venete; aggiuntavi la Novella di Matteo Bandello su lo stesso argomento, il Poemetto di Clizia veronese, ed altre antiche poesie; col corredo d'illustrazioni storiche e bibliografiche per cura di Alessandro Torri, Pisa, coi tipi dei fratelli Mistri e cc. 1831
- Giulietta, e Romeo. Tragedia per musica...*, in Milano per Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore 1796
- Giuseppe Baretti. Un piemontese in Europa*, atti del Convegno di studi, Torino 21-22 settembre 1990, a cura di M. Cerruti, P. Trivero, Alessandria 1993
- GOETHE W., *I dolori del giovane Werther*, trad. di P. Bianconi, Milano 1988
- GOLDER J., *Shakespeare for the age of reason: the earliest stage adaptations of Jean-Françoise Ducis. 1769-1792*, Oxford 1992
- GRAF A., *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911

- Great Shakespeareans*. I. *Dryden, Pope, Johnson, Malone*, edited by C. Rawson, London 2010
- Great Shakespeareans*. II. *Garrick, Kemble, Siddons, Kean*, edited by P. Holland, London 2010
- Great Shakespeareans*. III. *Voltaire, Goethe, Schlegel, Coleridge*, edited by R. Paulin, London 2010
- GURY J., «*Heurs et malheurs de “Roméo et Juliette” en France à l’époque romantique*», in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, ed. D. Delabastita, L. D’Hulst, Amsterdam-Philadelphia 1993, pp. 187-202
- HERRY G., *I pitocchi fortunati, les contes persans et Mesure pour Mesure*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano, «*Problemi di Critica Goldoniana*», XIII (2006), pp. 267-277
- Historical memoir on Italian Tragedy...*, in London 1799
- History of the Royal Society, from its institution to the end of the eighteenth century*, by Thomas Thomson, in London 1812
- Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore nei pubblici teatri così italiani come stranieri...*, in Venezia 1796-1801
- Illustrations of the literary history of the eighteenth century...* by John Nichols, I, in London 1817
- INGAMMELS J., *A dictionary of British and Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997
- INNOCENTI L., «*Wherefore art thou Marius?*» *Otway’s Adaptation of Romeo and Juliet*, in *Shakespeare, Romeo and Juliet, and civic life. The boundaries of civic space*, edited by S. Bigliuzzi, L. Calvi, New York-London 2016, pp. 202-212
- INNOCENTI L., *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze 1985
- JOHANNES G.J., *De lof der albessen. Over (Noord-)Nederlandse literatuurtheorie, literatuur en de consequenties van kleinschaligheid 1770-1830*, Den Haag 1997
- KEWES P., *Otway, Lee and the restoration history play*, in *A Companion to restoration drama*, edited by S.J. Owen, Oxford 2001, pp. 355-377
- KÜRY H., *Simon Grynaeus von Basel, 1725-1799: der erste deutsche Übersetzer von Shakespeares Romeo und Julia*, Zürich-Leipzig 1935
- Le spose ricuperate. Dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel nobile teatro di S. Samuele per la seconda opera dell’autunno 1785*, Venezia 1785
- Le Théâtre Anglois*, à Londres 1745-1749
- Le tombe di Verona dramma del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez*, in *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore nei pubblici teatri così italiani come stranieri...*, Venezia 1797
- LEWER A.I., *Hardwicke, Philip Yorke, 1st earl of (1690-1764)*, in *The Oxford Companion to British History*, 1 rev. ed., ed. J. Cannon, Oxford 2009
- LIGAS P., *Les Tombeaux de Vérone di Louis-Sébastien Mercier. Dalle fonti alle traduzioni italiane*, «*Quaderni di Lingue e Letterature*», 28 (2003), pp. 37-63
- LUZZITELLI E.M., *Ippolito Pindemonte e la fratellanza con Aurelio De’ Giorgi Bertola tra Scipione Maffei e Michele Enrico Sagramoso*, Verona 1987
- MAI A.K., *Christian Felix Weiße. Leipziger Literat zwischen Amtshaus, Bühne und Stötteritzer Idyll*, Beucha 2003
- MARCHI G.P., *Figure e problemi della cultura veronese nella seconda metà del Settecento*, in *1797. Bonaparte a Verona*, a cura di G.P. Marchi, P. Marini, Venezia 1997, pp. 64-79
- MARCHI G.P., *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona 1992

- MARSDEN J., *Improving Shakespeare: from the Restoration to Garrick*, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on stage*, edited by S. Wells, S. Stanton, Cambridge 2002, pp. 21-36
- MARSDEN J., *The re-imagined text. Shakespeare, adaptation, & eighteenth-century literary theory*, Lexington 1995
- MAZZONI L., «*Si quid me iudice verum est*». Bartolomeo Perazzini, Ludovico Salvi e Giuseppe Torelli in un esemplare postillato delle *Correctiones dantesche* di Perazzini, «*Studi di Eru-dizione e Filologia Italiana*», I (2012), pp. 193-254
- Melchiorre Cesarotti, atti del Convegno, Padova 4-5 novembre 2008, a cura di A. Daniele, Padova 2011
- MERCIER L.S., *Les Tombeaux de Vérone*, introduzione, traduzione e note di P. Ligas, Verona 2005
- MILLOCCA F., *Leoni, Michele*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2005, pp. 600-602
- MINUTELLA V., *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian translations for page, stage and screen*, Amsterdam-New York 2013
- MOLESINI A. – ZOGGIA A., *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare*, in *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*, atti del Seminario di studio, Venezia 24 aprile 1998, Mirano-Venezia 1998, pp. 17-27
- MONTI V., *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, I, Firenze 1982
- NEWMAN A.N., *Yorke, Hon. Joseph (1724-92)*, in *The History of Parliament: the House of Commons 1754-1790*, ed. L. Namier, J. Brooke, London 1964
- Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy, and Germany*, by Hester Lynch Piozzi, in London 1789
- PASINI F., *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, «*Pro Cultura. Rivista Bimestrale di Studi Trentini*», I (1910), I, pp. 17-36, II, pp. 101-107
- PAULIN R., *Johann Joachim Eschenburg und die europäische Gelehrtenrepublik am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert*, «*Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur*», 11 (1986), pp. 51-72
- PAULIN R., *Shakespeare and Germany*, in *Shakespeare in the eighteenth century*, edited by F. Ritchie, P. Sabor, Cambridge 2012, pp. 314-330
- PAULIN R., *The critical reception of Shakespeare in Germany 1682-1914. Native literature and foreign genius*, Hildesheim 2003
- PETRONE FRESCO G., *Shakespeare's reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*, Berne 1993
- PICCOLI F., *Giochi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo (prima parte)*, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. I*, Verona 2016, pp. 47-80
- PIZZAMIGLIO G., FANTATO M., *Per l'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, atti del Convegno di studi, Gargnano del Garda 4-6 ottobre 2001, a cura di G. Barbarisi, G. Carnazzi, Milano 2002, pp. 71-114
- Remarks on several parts of Europe: relating chiefly to the history, antiquities and geography, of those countries through which the author has travel'd; as France, the Low Countries, Lorrain, Alsatia, Germany, Savoy, Tyrol, Switzerland, Italy, Spain and Portugal. Illustrated with several maps, plans, and above forty copper plates, II, by J. Breval...*, in London, printed for Bernard Lintot... 1726
- Remarks on several parts of Europe: relating chiefly to the history, antiquities and geography, of those countries through which the author has travel'd; as France, the Low Countries, Lorrain, Alsatia, Germany, Savoy, Tyrol, Switzerland, Italy, Spain and Portugal. Il-*

- lustrated with several maps, plans, and above forty copper plates, II, by J. Breval...*, in London, printed for Bernard Lintot... 1726
- ROMAGNANI G.P., *Un mondo in cambiamento. Quadro degli avvenimenti storici e sociali, in Il Settecento a Verona. Tiepolo Cignaroli Rotari. La nobiltà della pittura*, a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, con la collaborazione di I. Turri, Milano 2011, pp. 19-29
- Romeo and Juliet, by Shakespear. With alterations and an addictional scene...*, London 1750
- Roméo et Juliette. Drame en cinq actes & en vers libres*, à Paris... 1771
- Romeo et Juliette. Tragedie*, par M. Ducis, a La Haye... 1773
- Roméo et Paquette. Parodie en cinq actes et en vers burlesques de Roméo et Juliette. Tragédie...*, a Vérone, Dijon 1773
- Roméo et Paquette. Parodie en cinq actes et en vers burlesques de Roméo et Juliette. Tragédie...*, a Vérone, Paris 1773
- Romeo und Julia von Shakespar*, Basel 1758
- Romeo und Julia. Ein Trauerspiel (nach Shakespeare)*, von Christian Felix Weisse, Leipzig 1776
- Romeo und Julie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (nach Shakespeare)...*, Leipzig 1796
- Romeo, e Giulia. Dramma per musica in II atti... composto dal Sanseverino*, in Berlino 1773
- Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti*, in Livorno, dai Torchj dell'Enciclopedia 1779
- SCHWEIZER E., *Clementino Vannetti e Vincenzo Monti*, in *Clementino Vannetti (1754-1795). La cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del Convegno, Rovereto 23-25 ottobre 1996, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Classe di Lettere ed Arti», s. 7, 248 (1998), 8, 1, pp. 351-387
- Shakespear theatralische Werke*, aus dern Englischen übersezt von Herrn Wieland, Zürich 1762-1766
- Shakespeare & la France*, actes de Colloque de la Société Française, sous la direction de P. Dorval, Jean-Marie Maguin, Paris 2000
- Shakespeare im 18. Jahrhundert*, hg. R. Paulin, Göttingen 2007
- Shakespeare in the eighteenth century*, edited by F. Ritchie, P. Sabor, Cambridge 2012
- Shakespeare traduit de l'Anglois...*, par M. Le Tourneur, a Paris, 1776-1782
- Shakespeare vu d'Allemagne et de France des Lumières au Romantisme*, Paris 2007, «Revue Germanique Internationale», 5 (2007)
- SHAKESPEARE W., *Romeo and Juliet*, edited by J.N. Loehlin, Cambridge-New York 2002
- TARGHETTA R., *Ancora sulla massoneria veneta settecentesca con qualche indugio a proposito di Verona*, in *Tra conservazione e novità. Il mondo veneto innanzi alla rivoluzione del 1789*, Verona 1991, pp. 19-26
- TARGHETTA R., *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine 1988
- The Cambridge Companion to Shakespeare on stage*, ed. by S. Wells, S. Stanton, Cambridge 2002
- The European Magazine, and London Review...*, from July to December 1800, 38, London 1800
- The German Shakespeare/Der deutsche Shakespeare. An annotated bibliography of the Shakespeare reception in German-speaking countries*, ed. H. Blinn, Berlin 1993
- Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. Verti, Pesaro 1996
- VAN DEN BERG W., *R.M. Van Goens: balling of eerder wereldburger?*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde», CXXIII (2007), 4, pp. 337-344
- WALLACE J.M., *Otway's "Caius Marius" and the Exclusion Crisis*, «Modern Philology», 85 (1988), 4, pp. 363-372
- WIELAND C.M., *Gesammelte Schriften*, Hildesheim 1986-1987
- Wielands Briefwechsel*, Berlin 1963-2007

William Shakespear's Schauspiele, Neue Ausgabe von Joh. Joach. Eschenburg, Zürich 1775-1777

ZVEREVA I., *Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare*, «Enthimema», IX (2013), pp. 257-268

Abstract

Giochi di specchi. Romeo e Giulietta tra istoria e novella nella Verona del XVIII secolo (seconda parte)

Nella prima metà del XVIII secolo la memoria di Romeo e Giulietta era ancor viva a Verona, seppur sottotraccia, e si fondava sull'*Istoria di Verona* di Girolamo Dalla Corte; la tragedia di Shakespeare era invece sconosciuta. Nel secondo Settecento, il *Romeo and Juliet* trova grande successo e circolazione dapprima in Inghilterra, quindi in Germania e in Francia e, grazie alla mediazione di quest'ultima, in Italia. Attraverso l'analisi di testi e documenti inglesi, tedeschi, francesi e italiani, il contributo offre una sintesi complessiva sulla fortuna europea di Romeo e Giulietta del Settecento, nella versione shakespeariana, nelle sue traduzioni e nei tanti adattamenti, anche diversi tra loro, composti da drammaturghi di varie nazionalità. In questo quadro complesso e variegato, le fonti veronesi tra gli anni Sessanta e Ottanta tacciono. Eppure, il carteggio tra Michael Rijkloff van Goens e Melchiorre Cesarotti rivela come la memoria dei due amanti fosse ancora viva nella loro "città natale"; mentre un'elegia composta nel 1779 dal nobile inglese John Yorke, in visita a Verona nel corso del suo Grand Tour, si offre come testimonianza del più antico pellegrinaggio shakespeariano alla tomba di Giulietta, quasi trent'anni prima delle celebri parole di Madame de Staël, George Byron e Valery. I versi di Yorke aprono un suggestivo spiraglio su una tradizione orale, sfuggita alla memoria delle fonti scritte veronesi, di ciceroni, viaggiatori e gente del luogo che continuava a parlare di Giulietta e a visitare la sua tomba.

Games with mirrors. Romeo and Juliet between history and novel in Verona during the 18th century (part two)

During the first half of the 18th century the memory of the story of Romeo and Juliet was still alive in Verona, on the basis of the *Istoria di Verona* written by Girolamo Dalla Corte. Shakespeare's tragedy was unknown. In the second half of the 18th century, *Romeo and Juliet* found favorable reception mainly in England, then in Germany and France and, through the mediation of the latter, in Italy. Through the analysis of English, German, French and Italian texts and documents, this essay provides a comprehensive survey of *Romeo's and Juliet's* Eighteenth-century circulation, in the Shakespearean version, in its translations and in many adaptations, very different from each other, composed by dramatists of various nationalities. In this complex and varied background, there are no Veronese sources between the Sixties and Eighties. Still, the correspondence between Michael Rijkloff van Goens and Melchiorre Cesarotti reveals how the memory of the two lovers was still alive in their "hometown"; while an elegy written in 1779 by nobleman John Yorke, in Verona during his "Grand Tour", attests of the earliest Shakespearean pilgrimage to Juliet's tomb, thirty years before the famous words of Madame de Staël, George Byron and Valery. Yorke's verses disclose the existence of an oral tradition, forgotten by Veronese written sources, and the existence of tour guides, travelers, and locals who continued to talk about Juliet and visit her tomb.

NOTE E DOCUMENTI

Le pitture del complesso monastico dei Santi Pietro e Vito a Badia Calavena

ELISABETTA AGOSTA

A est della chiesa parrocchiale dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia a Badia Calavena, è situato un antico complesso monastico benedettino intitolato ai santi Pietro e Vito, costituito da un oratorio e da spazi residenziali. Sulle sue origini e sul suo sviluppo poco si conosce, specialmente per quanto riguarda la fase a cavallo tra il XIV e il XV secolo¹. Secondo l'ipotesi di Pietro Mantovani, sembrerebbe che, in quel periodo, il drastico calo numerico della comunità, causato dalla pestilenza del 1348 e da un evento sismico di notevole portata, avesse comportato lo spostamento dei pochi monaci superstiti presso la pieve di Tregnago e, quindi, un progressivo abbandono degli ambienti claustrali, resi inagibili; solo più tardi, verso la prima metà del XV secolo, si sarebbe dato avvio a una loro ristrutturazione². Nel complesso sono tuttavia conservati alcuni significativi resti di opere pittoriche trecentesche, rimaste finora inedite, che testimoniano in modo palese una continuità d'uso. Questi dipinti murali, dun-

¹ Sulla storia del monastero si vedano BIANCOLINI, *Notizie storiche*, II, pp. 568-572; IV, pp. 714-716; V, pp. 111-131; TERRAGNOLI, *Appunti storici*, pp. 119-120; CIENO, *Il terremoto*, pp. 8-10; CIENO, *La parrocchia*; CIENO, *I due monasteri*; FAÈ, *Badia Calavena*; MANTOVANI, *Badia Calavena*; SEGALA, *Monasteriorum memoria*, pp. 65-69.

² MANTOVANI, *Badia Calavena*, pp. 157-158. Pietro Mantovani analizza alcuni documenti di natura amministrativa relativi al monastero di Badia Calavena stipulati tra il 1333 e il 1359. Di questi osserva che quelli redatti prima del 1348 sono stati sottoscritti nel monastero, mentre i successivi presso la proprietà in Tregnago. Egli, quindi, giustifica questo cambiamento collegandolo al 1348, anno emblematico della famosa peste e di un terremoto che egli suppone avrebbe colpito l'intera zona. Su quest'ultimo punto Mantovani rimane però piuttosto vago, non fornendo dati ulteriori. Nel 1348 è conosciuto un evento sismico che scosse l'area friulana, mentre, per quanto riguarda Badia Calavena, quello più noto risale ad anni ben più recenti, al 1891. Per un approfondimento sui terremoti in Italia in epoca medievale e moderna si veda: FIGLIUOLO, *Terremoti, Stato e società*, p. 96; su Badia Calavena, CIENO, *Il terremoto*, pp. 15-60. Per un'idea sull'impatto della pestilenza nel Veneto si veda: PIVA, *Le pestilenze nel Veneto*, pp. 29-37.

que, avvertono quanto la ricostruzione dei fatti finora presentata in realtà sia, almeno in parte, da ridimensionare.

Le pitture presso l'oratorio di San Vito

I dipinti corrispondono a due nuclei distinti, uno situato nell'oratorio intitolato a san Vito, l'altro all'interno di un locale lungo il lato meridionale del portico dell'ex monastero. Nel primo caso i dipinti di interesse decorano l'intradosso dell'arco a tutto sesto su cui s'imposta l'abside maggiore (fig. 1), con una cornice ornata da un motivo geometrico realizzato con l'utilizzo di una mascherina e scandita da cinque cartelle poligonali con busti di santi all'interno. In quella al vertice è rappresentato un Cristo imberbe in atto benedicente, di cui si nota solo la metà del volto a causa di una estesa lacuna, nelle altre quattro altrettante figure di santi. Ai margini dell'arcata, verso la parete meridionale, si riconosce san Benedetto, ritratto in età matura, con barba fluente, pastorale e libro della Regola³ (fig. 2): presenza quasi obbligata, in una fondazione benedettina come Badia Calavena. All'estremità opposta si nota una santa con il capo velato, che regge in una mano la palma del martirio e, forse, un ulteriore elemento di forma semicircolare, simile a una ruota, consueto attributo di santa Caterina d'Alessandria⁴. La superficie pittorica si presenta però alquanto deteriorata, soprattutto in quel punto, e rende quindi incerta l'identificazione. Ai lati del Cristo sono collocate altre due figure, una delle quali è ancora ben leggibile (fig. 3). In mano tiene la palma del martirio ed è abbigliata secondo la moda maschile trecentesca, con un'attillata gonnella rosso cremisi con bottoni lungo le maniche e sopra una guarnacca oca foderata di pelliccia⁵; per copricapo porta un cappuccio a foggia e il volto è caratterizzato da una barba accuratamente arricciata. Dell'ultima figura rimane invece solamente qualche frammento con resti di uno scudo o di un'armatura. È possibile che nei due personaggi siano identificabili i santi Fermo e Rustico⁶, rappresentati *in pendant*: nella tradizione iconografica veronese essi sono infatti raffigurati come santi

³ KAFTAL, *Iconography of the saints*, p. 126.

⁴ *Ivi*, p. 188.

⁵ Per un approfondimento sul tema del costume e della moda trecentesca in Italia e, in particolare, in area trentina e veneta si vedano: LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*; GIACOMINI, *Abbigliamento tardogotico*, pp. 230-247; PERI, *Abbigliamento gotico in Trentino*, pp. 208-229; *Dalla testa ai piedi*.

⁶ KAFTAL, *Iconography of the saints*, p. 320.

laici, anche se quasi sempre imberbi⁷; qui, invece, la barba è presente e molto curata. Si tratta, probabilmente, di una variante iconografica, legata alla volontà di caratterizzare un santo cavaliere, secondo la più aggiornata moda del tempo⁸.

Sebbene il tessuto pittorico sia molto impoverito a causa di una situazione conservativa alquanto compromessa, i dipinti, nel loro insieme, appaiono di buona qualità. Le figure sono accomunate dalla peculiarità di grandi pupille dilatate e labbra minute. I santi Benedetto e Fermo si distinguono poi per alcune caratteristiche peculiari, come la conformazione a mandorla degli occhi, gli incarnati rosati, le barbe ondulate e, anche, le fronti appena corrugate: tutti aspetti che riecheggiano la pittura di Turone di Maxio. La cornice geometrica realizzata a mascherina, che profila le cartelle poligonali, risulta, inoltre, identica a quella della *Madonna con Bambino in trono e san Giovanni Evangelista* nella chiesa di San Giorgetto a Verona, opera di Turone tra il sesto e il settimo decennio del Trecento, e, al contempo, a quella della decorazione pittorica nel portale meridionale della Cattedrale di Verona, del nono decennio del XIV secolo⁹. Malgrado queste considerazioni, si avverte che la mano dell'anonimo esecutore a Badia Calavena non raggiunge il livello qualitativo del maestro lombardo. Può, probabilmente, trattarsi di una personalità che, formatasi all'interno della sua bottega, rimase legata ai modelli turoniani, pure se in modo più schematico e con qualche debolezza nella realizzazione. Questi richiami stilistici permettono di collocare l'opera nella seconda metà del XIV secolo e, più precisamente, tra gli anni Sessanta e Settanta del Trecento.

Le pitture del piccolo vano presso gli antichi spazi residenziali

Un secondo nucleo di dipinti è situato sulla parete orientale di un piccolo locale dell'antica zona residenziale, in condizione di parziale palinsesto (fig. 4). Le dimensioni del vano originale non sono più percepibili a causa del recente tramezzo che separa l'ambiente dall'attuale canonica, tuttavia si può ipotizzare che in origine si trattasse di un'unica, ampia stanza deputata a luogo di rappresentanza del complesso monastico.

⁷ KAFTAL, *Iconography of the saints*, p. 320; RAGGI, *Fermo e Rustico*, pp. 640-641; DE MARCHI, *Scheda n. 12 - Maestro del Redentore*, pp. 45-46, in particolare p. 46, fig. 12.

⁸ LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, p. 61-63; PERI, *Considerazioni introduttive*, p. 15; DAL PRÀ-PERI, *Abbigliamento e santità*, p. 189.

⁹ PICCOLI, *Altichiero*, p. 22, fig. 14; p. 115, fig. 100.

Lo strato più antico è caratterizzato da una decorazione ornamentale costituita da una sequenza di tondi con girandole policrome, circondate da volute vegetali, e, in basso, da un velario a code di vaio, di cui restano poche tracce. Il motivo è di frequente utilizzo a Verona e nel suo territorio, sia in ambito religioso sia laico tra il XIII e il XIV secolo. Se ne trovano, infatti, varie testimonianze, pur con delle varianti d'impostazione¹⁰. Nella chiesa di Sant'Anastasia, le girandole compaiono nel catino absidale della cappella Cavalli e sono inserite all'interno di un medaglione a unica fascia circolare¹¹. I colori variano dal blu, al verde, al rosa e l'elemento vegetale non è collegato a esse, ma si sviluppa in autonomia nei sottarchi della navata centrale della chiesa. Simili alle girandole in esame risultano quelle di villa Avanzi a San Pietro in Cariano, chiuse entro una doppia fascia circolare¹²; nel loggiato di villa Del Bene a Volargne si nota, invece, il medesimo accostamento della girandola policroma con l'elemento vegetale¹³. Queste ultime varianti appaiono realizzate in modo molto più semplificato e sommario rispetto a quelle di Badia Calavena.

Meno frequente è l'associazione della sequenza di girandole con un finto velario a code di vaio, di cui si può segnalare un esempio nel mastio visconteo di Brescia, la cui costruzione fu avviata nel 1343¹⁴. Il riferimento cronologico costituisce un utile *terminus post quem* per l'articolata decorazione bresciana, ricca, oltre che di girandole e di code di vaio, anche di altri elementi, quali un'aquila, stemmi e tralci vegetali stilizzati. Tale decorazione si presenta, dunque, più complessa rispetto a quella di Badia Calavena che, nel suo schematico, può essere riferibile ai primi decenni del XIV secolo.

Il secondo strato pittorico reca le rappresentazioni di san Giovanni Battista, sant'Antonio Abate e di una terza figura, più piccola, inginocchiata, di cui rimangono solamente un pastorale, una cappa vescovile e la parte superiore del viso (fig. 5). I personaggi sono rivolti a sinistra e il resto superstite di una struttura architettonica rossa, profilata di grigio, porta a ritenere che al centro di questa composizione mutila vi fosse la Madonna in trono con il Bambino e, sul lato opposto, altri santi.

È ben evidente l'alto livello qualitativo delle immagini e, in particolare, la fattura raffinata dei volti. La conformazione dell'occhio a mandorla con la sottile profilatura nera, l'incarnato morbidamente modellato, le gote arrossate, la

¹⁰ FRANCO, *Il Trecento e il primo Quattrocento*, p. 7.

¹¹ PICCOLI, *Cappella Cavalli*, pp. 133-135.

¹² FRANCO, *Il Trecento e il primo Quattrocento*, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ FERRARI, *Brescia*, p. 254, figg. 335-336; DE LEONARDIS, *Una fortezza nuda*, p. 16.

barba e le chiome inanellate farebbero pensare a un possibile contatto con la pittura turoniana. A questo proposito, san Giovanni Battista trova un puntuale confronto con quello attribuito a Turone, in una frammentaria *Madonna con Bambino in trono, santi e donatore* nel chiostro di Sant'Anastasia, ora parte del Conservatorio, databile tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del Trecento¹⁵. Ulteriori connessioni si possono rintracciare anche in opere della bottega altichierasca, sia in città sia nel territorio. Nei *Tre santi entro edicola* che fanno parte dell'inquadramento della tomba Salerni nella chiesa di Sant'Anastasia, attribuiti al cosiddetto Secondo Maestro della tomba Salerni e databili al 1387, si può infatti rilevare una certa affinità nell'uso dei colori e nella raffinatezza dei volti, anche se questi sono resi con un maggiore effetto naturalistico, esito di un linguaggio artistico più maturo¹⁶.

Si possono, inoltre, citare altri casi dove, in area periferica, è possibile individuare dipinti di qualità, che rivelano rapporti con le colte esperienze figurative cittadine. Sempre di ambito altichieresco, si pensi alla *Madonna con il Bambino in trono* della cappella degli Stimmatini a Sezano, riferibile alla fine degli anni Settanta del XIV secolo, o al secondo gruppo di pitture di Santa Maria *Ianua Coeli*, attribuito al Secondo Maestro di Isola Rizza intorno agli anni Novanta¹⁷.

In mancanza di fonti documentarie certe, l'analisi stilistica porta a inquadrare il dipinto di Badia Calavena all'interno di quelle dinamiche di diffusione nel territorio dei modi e del gusto pittorico introdotti da Turone di Maxio e da Altichiero tra il settimo e il nono decennio del XIV secolo¹⁸. La pittura in esame è un esito di questo orientamento rinnovato della pittura veronese, a un notevole livello qualitativo.

Più difficile è stabilire chi sia la figura di ecclesiastico rappresentata, di cui, come si è già detto, restano solo un pastorale e una mitra vescovile. Trattandosi di un monastero, si potrebbe associare il pastorale alla figura di un abate, mentre il copricapo rimanda alla carica di vescovo, ricordando che tra il 1351 e il 1387, ruolo che ricopriva Pietro della Scala tra il 1351 al 1387, proprio dunque negli anni a cui si attribuisce il dipinto¹⁹. Sulla sua figura ancora poco si conosce, ma risulta sicura la committenza del presule di altre opere pittoriche, come quelle eseguite da Bartolomeo Badile per il palazzo vescovile di Santa

15 PICCOLI, *Altichiero*, p. 24, fig. 17.

16 PICCOLI, *Cappella Salerni*, p. 156; PICCOLI, *Altichiero*, tav. 69.

17 Per Sezano, si veda PICCOLI, *Altichiero*, p. 104, fig. 84; per Isola Rizza, PICCOLI, *Pittura e devozione*, p. 163; PICCOLI, *Altichiero*, tav. 72.

18 PICCOLI, *Pittura e devozione*, p. 171.

19 BIANCHI, *Pietro della Scala*, pp. 332-333; VARANINI, *Della Scala, Pietro*, pp. 461-463.

Maria di Nazareth intorno alla metà degli anni Settanta del XIV secolo²⁰. L'idea di un coinvolgimento del prelado anche per questo dipinto del monastero di Badia Calavena sarebbe certo ambiziosa, pur non avendo elementi a riprova che lo confermano. In ogni caso questa rappresentazione risulta davvero singolare e la notevole qualità estetica manifesta una personalità dai gusti sofisticati in linea con le tendenze e le novità artistiche del contesto cittadino.

Conclusioni

Gli affreschi costituiscono preziose testimonianze per la comprensione delle strutture del monastero, dando prova di una regolare frequentazione dei suoi spazi nel corso del XIV secolo. Emerge, inoltre, la necessità dei monaci di avere ambienti decorosamente ornati e di buon livello qualitativo, in particolar modo per la sala di rappresentanza, come si è potuto riscontrare nel vano con il palinsesto superstite. Tale stratificazione, nel dimostrare l'esigenza di un continuo aggiornamento e rinnovamento del gusto decorativo, suggerisce che il monastero di Badia Calavena abbia acquisito nel tempo una certa importanza e che nel terzo quarto del Trecento vi abbia gravitato una figura autorevole, dotata di una spiccata sensibilità estetica, probabilmente identificabile con lo stesso vescovo di Verona, Pietro della Scala.

²⁰ PICCOLI, *Altichiero*, pp. 94-95.

Bibliografia

- BIANCHI S.A., *Pietro della Scala*, in *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, Verona 1995, pp. 332-333
- BIANCOLINI G., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771
- CIENO F., *I due monasteri di Badia Calavena. Cenni storici*, Verona 1905
- CIENO F., *Il terremoto di Badia Calavena, con un cenno orografico e storico del comune*, Verona 1892
- CIENO F., *La parrocchia di Badia Calavena*, Verona 1901
- Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del Convegno di studio, Trento 7-8 ottobre 2002, a cura di L. Dal Prà e P. Peri, Trento 2006
- DAL PRÀ L. – PERI P., *Abbigliamento e santità. Il ciclo di san Giuliano Ospitaliere della Cattedrale di Trento e la famiglia Borgonuovo*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del Convegno di studio, Trento 7-8 ottobre 2002, a cura di L. Dal Prà e P. Peri, Trento 2006, pp. 173-197
- DE LEONARDIS F., *Una fortezza nuda sopra i tetti di Brescia*, in *Brescia. Il castello*, a cura di F. De Leonardis, Brescia 2005, pp. 11-40
- DE MARCHI A., *Scheda n. 12 – Maestro del Redentore. Sposalizio mistico di santa Caterina martire tra san Rustico, san Martino, santa Lucia, san Zeno e san Fermo*, in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, I, *Dalla fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di P. Marini, G. Peretti, F. Rossi, Cinisello Balsamo 2010, pp. 45-46
- FAÈ G., *Badia Calavena*, Verona 1964
- FERRARI P., *Brescia*, in *Pittura in Lombardia. Il Trecento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1993, pp. 237-264
- FIGLIUOLO B., *Terremoti, Stati e Società nel Mediterraneo nel XV secolo*, «Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia», 16-17 (1995-1996), pp. 95-124
- FRANCO T., *Il Trecento e il primo Quattrocento*, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008, pp. 2-19
- GIACOMINI R., *Abbigliamento tardogotico negli affreschi della Torre Aquila*, in *Le vie del Gotico. Il trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, Trento 2002, pp. 230-247
- KAFTAL G., *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, III, Firenze 1978
- LEVI PISETZKY R., *Storia del costume in Italia. Il Trecento e il Quattrocento*, II, Milano 1964
- MANTOVANI P., *Badia Calavena. Feudo monastico*, Colognola ai Colli 2003
- PERI P., *Abbigliamento gotico in Trentino: prime considerazioni*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, a cura di L. Dal Prà, Trento 2002, pp. 208-229
- PERI P., *Considerazioni introduttive*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del Convegno di studio, Trento 7-8 ottobre 2002, a cura di L. Dal Prà e P. Peri, Trento 2006, pp. 13-41
- PICCOLI F., *Tra centro e periferia: testimonianze di pittura e devozione del territorio veronese nel secondo Trecento*, in *Religione nelle campagne*, a cura di M.C. Rossi, Verona 2007, pp. 159-203
- PICCOLI F., *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Verona 2010
- PICCOLI F., *Cappella Cavalli*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp. 133-135
- PICCOLI F., *Cappella Salerni*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, a cura di P. Marini, C. Campanella, Verona 2011, pp. 155-157
- PIVA L., *Le pestilenze nel Veneto*, Camposampiero 1991
- RAGGI A.M., *Fermo e Rustico. Iconografia*, in *Bibliotheca sanctorum*, V, Roma 1983, pp. 640-641

- SEGALA F., *Monasteriorum memoria. Abbazie, monasteri e priorati di osservanza benedettina nella città e diocesi di Verona (secc. VII-XXI). Atlante storico-topo-bibliografico*, Verona 2004
- TERRAGNOLI P., *Appunti storici sulla pieve di Calavena*, «Bollettino Ecclesiastico Veronese», I (1914), pp. 119-120
- VARANINI G.M., *Della Scala, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 37, Roma 1989, pp. 461-463



Fig. 1. Oratorio di San Vito a Badia Calavena, sottarco decorato con cartelle poligonali che incorniciano busti di santi.

Fig. 2. Oratorio di San Vito a Badia Calavena, particolare del sottarco: *San Benedetto*.

Fig. 3. Oratorio di San Vito a Badia Calavena, particolare del sottarco: *Santo martire* (forse san Fermo o san Rustico?).



Fig. 4. Locale dell'ex monastero dei Santi Pietro e Vito a Badia Calavena. Parete in situazione di palinsesto decorata da tondi con girandole policrome e volute vegetali.

Fig. 5. Locale dell'ex monastero dei Santi Pietro e Vito a Badia Calavena. Frammento dipinto con san Giovanni Battista, sant'Antonio Abate e una figura inginocchiata.

Abstract

Le pitture del complesso monastico dei Santi Pietro e Vito a Badia Calavena

Stando agli studi storici finora pubblicati, pare che l'antico complesso monastico benedettino, dedicato ai santi Pietro e Vito a Badia Calavena, sia stato progressivamente abbandonato dalla comunità monacale durante il Trecento. Alcuni dipinti conservati nel complesso contraddicono tale ipotesi: riferibili alla seconda metà del secolo, essi sono infatti accostabili, grazie a un accurato esame iconografico e a un attento confronto stilistico, al linguaggio artistico di ambito cittadino, in particolare a Turone di Maxio e ad Altichiero, con le loro rispettive botteghe. Le pitture, tra cui una in condizione di parziale palinsesto di raffinata qualità estetica, costituiscono preziose testimonianze di una continuità d'uso delle strutture claustrali. Questa stratificazione porta a pensare che il monastero abbia conosciuto una rinascita e che di conseguenza abbia avuto l'esigenza di spazi di rappresentanza opportunamente decorati, secondo le tendenze artistiche più aggiornate.

Paintings in the monastery of Saints Pietro and Vito at Badia Calavena

According to the most recent studies, the ancient Benedictine monastic complex located in Badia Calavena, dedicated to the Saints Peter and Vito, has gradually been abandoned by the monastic community during the 14th Century. Some paintings in the complex contradict this hypothesis: through an accurate iconographic examination and a careful stylistic comparison, they can be dated to the second half of that Century and to the artistic language of the city area, especially to Turone di Maxio and Altichiero and their workshops. This paintings, including one in condition of partial palimpsest of fine aesthetic quality, prove that claustral structures have been used continuously. Painting stratification suggest that the monastery was reborn and consequently needed that representative spaces were appropriately decorated according to the most up-to-date artistic trends.

L'oratorio del Cristo o del Crocifisso presso la chiesa di San Giorgio in Braida

PIERPAOLO BRUGNOLI

Un'immagine di Cristo in atto di portare la croce è conservata in un piccolo oratorio a fianco della chiesa di San Giorgio in Braida. In origine essa era stata dipinta in un *torresino* delle mura scaligere nel tratto da porta San Giorgio alla vicina riva sinistra del fiume Adige. Nel 1836, in occasione dell'abbattimento della cortina delle mura scaligere per realizzare le nuove fortificazioni austriache di Verona, essa venne staccata assieme alla muratura e qui collocata.

Fino a non molti anni fa l'accesso al sacello poteva avvenire da un portalino inserito dall'architetto Luigi Trezza, l'anno 1798, nella bella facciata neoclassica della casa canonica che stava – e ancora sta, ma con diversa destinazione – sullo stesso fianco della chiesa di San Giorgio, anche se più usuale accesso alla cappella è sempre avvenuto dall'interno della chiesa e più precisamente da una porticina posta a fianco dell'altare di San Giuseppe¹.

La tradizione vuole come autore della modesta impresa pittorica un soldato veneto di guardia alle mura, come riferisce Ludovico Moscardo nella sua *Historia*, l'anno 1668²:

Questa Sacratissima Imagine è tutta di color verde, quale si ha per tradizione, che già cento, e sessanta cinque anni incirca fosse dipinta da un soldato, ch'era di guardia, alla porta di San Giorgio con la sola erba, senza colore, ò penello, havendo quello un pocho di disegno, dalla quale poscia si sono veduti infiniti miracoli, e molto frequentata dal popolo, particolarmente la Quadragesima.

* Sigle: ASVr = Archivio di Stato di Verona.

¹ BRUGNOLI, *Il palazzetto dell'architetto Luigi Trezza*. Le vicende della cappella sono accennate in TRECCA, *La chiesa di S. Giorgio*, p. 43 e ricostruite in forma sintetica in BRUGNOLI, *San Giorgio in Braida*, pp. 20-22, a cui si fa anche riferimento per la bibliografia precedente.

² MOSCARDO, *Historia di Verona*, p. 466.

L'evento, quale ne sia stato l'autore, dovrebbe farsi piuttosto risalire alla metà del XV secolo, epoca in cui il dipinto aveva già suscitato, per alcuni miracoli ivi verificatisi, la devozione popolare. E fu allora che, per preservarlo dalle intemperie, si sarà con ogni probabilità provveduto a proteggerlo con una qualche tettoietta agganciata ai due muri laterali del *torresino* che si innestavano sul muro di fondo sopra il quale stava il dipinto. E ovviamente, come per tutte le immagini ritenute miracolose, la devozione continuò negli anni a crescere, al punto da trasformare questo luogo in un piccolo santuario. Nel frattempo, con le elemosine che si andavano raccogliendo, era nata una prima pur piccola chiesa, sul fianco destro della quale si apriva la cappellina ricavata appunto alla base del *torresino*, nel quale fu eretto, davanti all'immagine, un altare che venne posto sotto la giurisdizione della Santa Casa di Misericordia³. Ad aumentare la devozione all'immagine dovette concorrere anche una confraternita, almeno a stare al testamento del notaio Angelo *quondam* Giorgio *de Sigismundis* della contrada di San Giorgio, dettato il 25 maggio 1509, nel quale si annotava d'un lascito di un ducato alla confraternita (*Societas Crucifixi*) eretta presso la chiesa di San Giorgio, dove si erano a suo tempo insediati i canonici della congregazione veneziana di San Giorgio in Alga fondata da san Lorenzo Giustiniani⁴. A stare a questo documento parrebbe che la sede della confraternita stesse allora in alcuni locali ove, dopo le soppressioni napoleoniche, nacque l'odierno oratorio.

Il primo sacello e la gestione della Santa Casa di Misericordia

Lavori attorno al sacello dovettero svolgersi poi attorno agli anni 1532-1536, quando è qui testimoniata la presenza di Francesco da Castello e di suo fratello Michele Leoni, allora attivi nella redazione del progetto e nei lavori edilizi per la rifabbrica della vicina chiesa di San Giorgio in Braida⁵. A stare ai documenti

³ Sull'istituzione si rimanda a CANTÙ, *La Santa Casa di Misericordia*, pp. 81-87.

⁴ ASVr, Ufficio del Registro, Testamenti, m. 101, n. 180: «Item reliquit Societatis Crucifixi in ecclesia Sancti Georgii predicti unum ducatum».

⁵ L'attribuzione della ricostruzione della chiesa di San Giorgio in Braida a Francesco da Castello è stata da chi scrive già avanzata con un primo intervento sul quotidiano *L'Arena* del 3 dicembre 1992. In seguito confermavo l'attribuzione, in un primo momento basata esclusivamente su considerazioni lessicali, con la segnalazione di documenti del 1515 che riportano pagamenti a Francesco da Castello da parte dell'amministratore del monastero e relativi con tutta evidenza ai lavori connessi con la costruzione del chiostro, con colonne e capitelli ionici (anch'essi introdotti a Verona da Francesco da Castello), addossato direttamente al fianco destro della nuova chiesa (BRUGNOLI, *San Giorgio in Braida*). Recentemente anche Bruno Chiappa, sulla scorta di altri

superstiti, pare infatti che entrambi (cioè Francesco Zoppo *alias* da Castello *spezapreda* da Sant'Andrea e Michele), assieme a tale Battista *murar* e ad Antonio *spezapreda* da Illasi, abbiano partecipato a una sorta di lotteria promossa per la raccolta di fondi a favore del sacello⁶.

Si deve perciò con tutta probabilità proprio a Francesco da Castello la costruzione di un più ampio edificio su due piani, costituito da una chiesa con sovrapposto oratorio, collocato sullo stesso asse delle mura e nel quale a modo di cappella laterale si apriva la *gesiola*, cioè il primitivo sacello, così come chiaramente si evince da una mappa eseguita nel 1569 ove è leggibile anche una casa per il custode nonché – tra la chiesa e gli ambienti del monastero (i parlatori esterni e interni) – un passaggio per i carri che andavano al convento. La mappa, redatta come corredo di una petizione rivolta dai responsabili della Santa Casa ai rettori veneti di Verona, descrive esattamente la situazione che si era già determinata in ordine ai fabbricati qui esistenti, compreso un piccolo orto collocato lungo le mura e del quale si chiedeva la concessione⁷.

Ma da quando la Santa Casa di Misericordia amministrava il piccolo santuario e le offerte che qui si raccoglievano? Pare che la decisione di affidare a questo istituto il sacello vada fatta risalire al vescovo Gian Matteo Giberti che, nel 1531, volle devolvere gli emolumenti delle offerte certamente copiose, qui raccolte, a favore della povera gente e innanzitutto di coloro che non versavano in buone condizioni di salute, necessitando perciò della pubblica assistenza⁸. Lo racconta anche una nota dell'archivio della Santa Casa di Misericordia, a proposito di una richiesta rivolta alla Santa Sede per ottenere di avere presso la cappella l'Eucarestia nonché altri privilegi spirituali, e che «le casselle di detta chiesa si puossi tener dentro et fuori di essa chiesa per ricevere le elemosine perché detta chiesa è piccola», ma frequentata da una moltitudine di persone che ambiscono «a tale devotione miraculosa et tanto antiqua», giusta le concessioni rilasciate «per la bona et felice memoria» da Gian Matteo Giberti⁹.

documenti, ha potuto confermare l'attribuzione a questo architetto (CHIAPPA, *Precisazioni documentarie*).

⁶ *Libro de le offerte vendude del Cristo miraculoso da San Zorzo incipiando a dicta venditione die 9 octobris 1531*, laddove si annota che il 16 maggio 1532 furono ceduti a Francesco cinque fazzoletti; il 20 gennaio 1534 ad Antonio *spezapreda* da Illasi una *camisola da putin* e a Michele *spezapreda un par cossali cum soi scoffoni*; e ancora, il 21 novembre 1536, a Battista *murar*, quattro manipoli e due drappi (ASVr, Santa Casa di Misericordia, reg. 227, cc. n.n.).

⁷ ASVr, Santa Casa di Misericordia, reg. 225, cc. n.n.

⁸ ASVr, Comune, reg. 18, cc. 81r-v.

⁹ ASVr, Santa Casa di Misericordia, reg. 225, c. 17 r.

A quest'anno si riferisce, non a caso, anche una nota dell'*Istoria di Verona* di Girolamo Dalla Corte¹⁰:

E circa la fine del mese di Maggio cominciò a sorgere la devotione al Crucifisso posto a canto le mura della Città alla porta di S. Giorgio, la qual devotione è poi sempre andata crescendo, e tuttavia continua con molta frequentia, ottenendovi infiniti che vi si votano grazie grandissime.

Proprio le piccole dimensioni della struttura fecero sì che nel 1603 parte degli aderenti alla confraternita del Crocifisso qui istituita, 18 confratelli, si staccassero da essa per andare, il 17 agosto, a occupare la vecchia chiesa di San Biagio nell'ambito della omonima contrada, all'interno del gruppo di case sul cui sedime si sarebbe in varie fasi edificato palazzo Emilei, poi Forti¹¹.

La seconda fabbrica e la confraternita del Crocifisso

Sempre con le offerte qui raccolte, nel 1619 si ristrutturò il complesso. Sulla facciata, sopra la porta principale, fu posta l'anno successivo un'iscrizione dettata da Francesco Pola, tuttora conservata nella cappellina ricavata nel XIX secolo accanto alla chiesa di San Giorgio, dopo che, per motivi di difesa militare, anche questa nuova chiesa venne abbattuta distruggendo le mura scaligere col *torresino* e costruendo i bastioni austriaci di Porta San Giorgio.

La cura della fabbrica fu allora affidata a quella confraternita laicale che, come ricorda Giambattista Biancolini, era già stata istituita – ma forse si trattò di una rifondazione, visto che era già nominata nel 1509 – nel 1583 nella chiesa di San Giorgio in Braida¹²:

Dove li Confratelli l'anno 1603 ancora raunandosi, alcuni di essi separatisi, da questi principio avesse l'Archiconfraternita nella chiesa di S. Biagio; e che quelli che rimasero in S. Giorgio desse opera a fabbricare la detta Chiesa in vicinanza

¹⁰ DALLA CORTE, *Dell'istoria di Verona*, II, p. 685. L'immagine è ricordata ancora da Dalla Corte per l'anno 1559, in relazione a quella della Madonna della Campagna: «Fu notato per cosa miracolosa, che si come pochi anni dopo, che fu istituito l'Ospitale della Misericordia a l'Imagine del Crucifisso posta nelle mura della città, vicino alla Porta di San Giorgio fece molti miracoli, onde delle offerte, che le furono fatte, che furono molte, e ricche fu di consenso del Vescovo sovenuto quel luogo pio» (*ivi*, p. 747).

¹¹ ASVr, Compagnie Ecclesiastiche di Città, San Biagio-Santa Trinità, reg. 3. Sulla chiesa di San Biagio: BRUGNOLI, *San Biagio*.

¹² BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, IV, pp. 434-435.

della Porta della Città, onde nel 1619, sopra della medesima un Oratorio eziandio edificarono, e infine all'Archiconfraternita del Santissimo Crocifisso nella Chiesa di S. Marcello di Roma aggregaronsi, continuando sotto la giurisdizione del Priore di S. Giorgio fino all'anno 1668, nel quale sendo stati soppressi li Canonici regolari che quivi abitavano, ed essendo stato poi concesso il Monistero alle Monache di Santa Maria di Reggio rimasero essi Confratelli soltanto sotto il jus Parrocchiale della medesima Chiesa di S. Giorgio.

Sempre Biancolini informa che «l'abito di questa confraternita era una cappa di tela nera simile a quella che vestivano i Confratelli della Morte in Santa Margarita»¹³, lo stesso abito nero ricordato anche nell'iscrizione di Francesco Pola della quale si è appena fatto cenno e nella quale, in modo alquanto barocco ma molto efficace, è detto: CRUCIFIXO VIVENTI / SERVATORI PRAE POTENTI / COGNOMINE{S} ATRATI / SODALES CONLATITIA / STIPE TEMPLUM D(E)D(ICAVERUNT) / ANNO DEI HOMINIS / MDCXX.

Al piano inferiore, cioè nella chiesa, il sacello era decorato – lo ricorda sempre Biancolini – da diversi dipinti, alcuni dei quali stavano nel corpo della chiesa e cioè *Il Salvatore depresso di Croce* (nella lunetta) di Santo Creara; *La Beata Vergine Nunziata* (sopra l'altare laterale) di Pietro Salvaterra e *La Beata Vergine* (sopra un armadio vicino alla porta) di Michelangelo Aliprandi; mentre nel piano superiore, cioè nell'oratorio, vi erano diversi quadri che rappresentavano la Passione del Salvatore realizzati da Francesco Barbieri, eccetto il *Transito e Sepoltura di Maria Vergine*, lo *Spirito Santo sopra gli Apostoli* e la *Storia delle guarigioni di Tobia* dipinti da Giovanni Murari. Altresì da Pietro Salvaterra furono dipinti la *Fede* e altro, e da Barbieri la *Resurrezione* (sul soffitto), mentre i *Profeti* e gli *Evangelisti* erano opere di Lorenzo Voltolino, e infine la pala dell'altare era di pennello ignoto, ma non spregevole¹⁴.

I dipinti sono elencati, assieme ad altri, nel *Catastico* di Saverio Dalla Rosa, redatto in occasione delle soppressioni napoleoniche agli inizi del secolo XIX. Qui, oltre a ricordare «una Imagine del Salvatore con Croce in Spalla, dipinta a fresco nelle mura della città, la quale ora è smarrita affatto», si fornisce un più completo catalogo così esplicitato, che aveva potuto basarsi anche su quanto rilevato da Giovanni Battista Lanceni nella sua *Ricreazione pittorica* del 1720¹⁵:

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ MARINELLI-RIGOLI, *Catastico delle pitture e sculture di Saverio Dalla Rosa*, pp. 164-168. LANCENI, *Ricreazione pittorica*, parte I, pp. 201-202.

Al Maggior Altare

Il Salvatore deposto di Croce con la Madre, i Discepoli, le Marie, ed Angeli di
Zeno Donisi

Altari Lateralì

La Vergine Annunziata dall'Angelo, opera dello scolaro del Bellotti *Pietro Salvaterra*

Dirimpetto. Il Sud.to Salvatore con Croce in spalla, legato, e condotto vestito di bianco al Calvario, opera antica, coperta di un velo che ha il modo del *Falconetto*

Vicino alla Porta sulle portelle di un Armadio eravi Altra Vergine Annunziata dell'*Aliprandi*

Nell'Oratorio di sopra

Diversi quadri della Passione di Nostro Signore di *Franco Barbieri*

La Morte, e Sepoltura della Vergine. La Missione dello Spirito Santo, ed il Figlio Tobia, che sana il Padre dalla cecità di *Gio. Murari*

Le Virtù Teologali, e Cardinali di *Pietro Salvaterra*

Altro nel mezzo sopra il Banco del Superiore di *Antonio Corte*

Nel Soffitto

Il quadro di mezzo con la Ressurrezione del Signore, e gli Angeli con istromenti della Passione nei piccioli comparti di *Franco Barbieri*

Li Profetti, Evangelisti, ed altri Angeli in altri comparti di *Lorenzo Voltolini*

Sull'Altare, ora v'è un Crocefisso di Legno, e dietro nella Sagrestia v'è la Pala sull'asse assai antica col Salvatore, e S. Francesco, che lo ajuta a portar la Croce di *Incerto*

Cristo incamminato al Calvario dipinto a fresco sopra la porta della Chiesa, la quale ora è quasi perduta di *Gio. Murari*.

Distruzioni e soppressioni nel XIX secolo

È assai probabile che tutto o quasi questo compendio di dipinti sia andato distrutto da un incendio che sappiamo essere qui divampato il 18 ottobre 1805, in conseguenza del fatto d'armi che ebbe svolgimento nel borgo di San Giorgio e del quale si vedono ancora le tracce sulla facciata della chiesa e del vicino palazzetto neoclassico, sul quale campeggia ancora una lapide a ricordo

dell'accaduto¹⁶. Tosto ripristinato, la struttura fu poco dopo chiusa per la soppressione della confraternita, poiché soggiacque anch'essa – siamo ai primi anni del secolo XIX – ai decreti napoleonici, quando tutti i beni della confraternita vennero, nel 1810, demaniali e in seguito, con atto del 13 maggio 1813 del notaio Antonio Maboni, furono ceduti dal Regio Demanio a tale Giuseppe Caperle, compresa una casa qui adiacente con orticello e diritti d'acqua, il tutto per 8.024:8 lire¹⁷.

Un avviso di vendita all'asta del complesso, appartenente allora alla Cassa di ammortizzazione presso il pubblico erario, invitava poi gli interessati, il 30 ottobre 1828, all'acquisto del bene nella sala della Delegazione di Verona dove il locale del Crocifisso sito a Porta San Giorgio, stimato in lire 1.250 – da pagarsi in denaro sonante a tariffa nella Cassa di Finanza e Demanio di Verona – sarebbe stato assegnato al miglior offerente¹⁸. Il tutto fu quindi acquistato da don Alessandro Ferrais che nel frattempo era divenuto proprietario anche di quanto era rimasto in piedi del vecchio monastero di San Giorgio in Braida. Lo stesso don Ferrais il 30 novembre 1837 lo cedette poi alla direzione delle Fabbricazioni Militari, in vista della realizzazione di nuovi bastioni che avrebbero occupato sia l'antico sedime delle mura scaligere sia la stessa piazza davanti alla chiesa di San Giorgio, il tutto per la somma di 21.222 lire¹⁹.

Nelle varie cessioni e vendite fu ovviamente implicata anche la Santa Casa di Misericordia perché, mentre l'edificio con chiesa e oratorio era stato della confraternita, la cosiddetta *giesola* alla base del *torresino* e divenuta cappella era rimasta proprietà dell'Ospedale di Misericordia di cui la Santa Casa si dichiarava erede.

¹⁶ La battaglia di Porta San Giorgio è ricordata anche da Valentino Alberti nel suo diario: «Giorno primo di guerra in Italia delle due grandi armate, diretta dagli eroi principe Carlo, fratello dell'imperator, di Francesco Secondo austriaco dell'Austria, tedesco, e il maresciallo Massena, general in capo della grande armata francese. Giornata grande di sangue, assai terribile, tanto di Francesi che di Tedeschi. In questa mattina alle ore 5 in punto ha cominciato la guerra. I Francesi sono sortiti da Castel Vecchio e sono andati in Campagnola a dar l'attacco alli Tedeschi. Si vede che continua una gran battaglia in Campagnola. Li Francesi sono avanzati sino alla porta S. Giorgio. Li Tedeschi continuano sulle mura di S. Giorgio e sui monti di S. Leonardo. Si vede a venir dentro da Castel Vecchio delle gran feridi assai Francesi e anche di Tedeschi, ma morti assai di Francesi» (*Il diario dell'oste*, pp. 84-85).

¹⁷ Ne riferisce un documento redatto il 12 luglio 1837 (ASVr, Archivietti privati, Ferrais, reg. 28, c. n.n.).

¹⁸ ASVr, Delegazione provinciale, b. 786, c. n.n.

¹⁹ ASVr, Archivietti privati, Ferrais, reg. 28, c. n.n.

Il trasporto dell'affresco e la demolizione del sacello (1836-1837)

Un opuscolo di autore anonimo – ma che sappiamo essere don Gaetano Masotti, arciprete di San Giorgio in Braida – ci racconta come appunto l'anno 1836 fosse stato necessario – per la costruzione delle nuove fortificazioni di Verona – demolire le antiche mura scaligere, su un *torresino* delle quali si trovava il dipinto del Cristo Crocifisso che godeva ancora di particolare devozione. La demolizione avrebbe sicuramente decretato la distruzione dell'affresco se il Genio Militare austriaco non avesse consentito di salvarlo mediante asportazione della muraglia «sminuita peraltro di grossezza tagliandola per mezzo»²⁰.

«Ma scoperta la pessima composizione del muro – continua la rievocazione di don Masotti – smarrì e diede per disperato quel tentativo» perché «di fatto quel muro era un ammasso irregolare di minuti rottami mescolati con assai grosse pietre legate da un cemento sì gracile, che sgretolava tutto da sé per modo che levando un sasso, precipitavano gli altri».

A quel punto il capomastro al quale era stato affidato il delicato incarico, certo di non poter portare a buon fine l'impresa, rischiò il tutto per tutto: «Sicché intonacò ben bene dapprima a gesso e calce viva la schiena del muro tagliato; di poi condusse con tutta diligenza il taglio sopra i fianchi laterali, e sul taglio il medesimo intonaco».

A questo punto l'affresco era salvo, ma si poneva il problema del suo trasporto, per cui «con morse ben congegnate di assi e di lamine di ferro, serrò la gran mole» che – così legata con funi a due grossissime piane sovrapposte – poté essere staccata dal muro anche alla sua base, separandola con tutto il suo peso, non certo indifferente, dalla sede originaria. Quindi lo stacco per mezzo di argani e di funi fu con grande riguardo calato sopra apposito carro che lentamente si avviò verso la chiesa di San Giorgio, all'interno della quale terminò il suo viaggio.

«Bello era vedere – racconta ancora don Masotti – la moltitudine del popolo che, attonita e silenziosa, stava a mirare il felice procedimento dell'opera; mentre i mugnai anch'essi affaccendati ed operosi con bella e allegra gara davano mano a tutto, memori delle molte grazie ricevute dacché molte volte i loro mulini natanti in sull'Adige erano stati preservati dall'urto di rotte zattere e barche trascinate a seconda della corrente del fiume gonfio e furioso, ed essi medesimi pure alle volte caduti nel mezzo, invocato il Cristo sani e salvi ne uscivano».

²⁰ MASOTTI, *Notizie storiche della miracolosa immagine del Cristo*.

La cappella in San Giorgio e gli ex voto

L'immagine così preservata da sicura distruzione rimase esposta in San Giorgio per circa sei anni, fino a quando il 26 ottobre 1842 fu trasportata nella cappelletta ricavata alle spalle dell'altare di San Giuseppe dove anticamente sarebbero convenuti i Battuti Neri, mentre un anno appresso, in data 4 aprile, il nuovo santuario fu solennemente benedetto dal vescovo di Verona, monsignor Pietro Aurelio Mutti.

Nell'oratorio qui ricavato, assieme al frontone con l'iscrizione che decorava la porta di ingresso della chiesa del Cristo, eretta nel 1620, furono poste anche numerose tavolette votive, almeno quelle salvate dalle distruzioni delle passate guerre, mentre dalla chiesa seicentesca proveniva anche l'altare.

Qualche attenzione alle tavolette riserva per primo, nel 1965, Giorgio Maria Cambiè, nell'ambito di un progetto della Società Nazionale di studio di archeologia e Storia delle arti verificando che nella cappelletta si trovavano raccolte centocinquanta *ex voto* per la maggior parte su tavoletta, che rappresentavano il secondo gruppo in ordine di numero e di importanza nel Veronese. Quattro sono le tavolette qui descritte da Cambiè con particolare cura, accanto alle molte che riguardano le solite guarigioni, ma anche scampati a naufragi e persone assalite da banditi. In particolare, «graziosi gli *ex voto* offerti da devoti mugnai che raffigurano mulini galleggianti sull'Adige, nota caratteristica del paesaggio veronese fino ai primi anni del nostro secolo»²¹.

Da ultimo si è occupata di questi *ex voto* Marzia Scannagatta Lacquaniti in un saggio pubblicato nel 1982, anch'essa soffermandosi su alcune tavolette di cui fornisce descrizione, rilevando come pochissime siano le datazioni e rare le dediche, e come alcune siano incomprensibili per il pessimo stato della loro conservazione²².

²¹ CAMBIÈ, *Ex voto veronesi*, pp. 30-33. Il tema venne poi ripreso dallo stesso autore nel 1971 (CAMBIÈ, *Mestieri e vita popolare*, p. 444) e in un catalogo per una mostra della Cassa di Risparmio (CAMBIÈ, *Sentimento religioso e arte popolare*).

²² SCANNAGATTA LACQUANITI, *Ex voto inediti (ed editi) di S. Giorgio in Braida*.

Bibliografia

- BIANCOLINI G.B., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771
- BRUGNOLI P., *Il palazzetto dell'architetto Luigi Trezza a San Giorgio in Braida*, Verona 2008
- BRUGNOLI P., *San Biagio, una chiesa scomparsa, la sua storia ed il suo corredo artistico*, in *Il palazzo e la città. Le vicende di Palazzo Emilei Forti a Verona*, a cura di L. Olivato, G.B. Ruffo, Verona 2012, pp. 69-76
- BRUGNOLI P., *San Giorgio in Braida*, Verona 2014
- CAMBIÈ G.M., *Ex voto veronesi*, Verona 1965
- CAMBIÈ G.M., *Mestieri e vita popolare nelle figurazioni delle tavolette votive*, «Economia e Storia», 3 (1971), pp. 439-456
- CAMBIÈ G.M., *Sentimento religioso e arte popolare negli ex voto*, Verona 1974
- CANTÙ B., *La Santa Casa di Misericordia*, in *L'Ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura A. Pastore, G.M. Varanini, P. Marini, G. Marini, Verona 1996, pp. 81-87
- CHIAPPA B., *Precisazioni documentarie sui lapicidi da Castello e sull'attività di Francesco nel cantiere di San Giorgio in Braida*, «Arte Veneta», 69 (2012), pp. 159-168
- DALLA CORTE G., *Dell'istoria di Verona*, Verona 1596
- Il diario dell'oste, Verona 1796-1834*, a cura di M. Zangarini, Verona 1997
- LANCENI G.B., *Ricreazione pittorica...*, Verona 1720
- MARINELLI S. – RIGOLI P., *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona di Saverio Dalla Rosa*, Verona 1996, pp. 165-165
- MASOTTI G., *Notizie storiche della miracolosa immagine del Cristo che si venera in S. Giorgio in Braida di Verona*, Verona 1895
- MOSCARDO L., *Historia di Verona*, Verona 1668
- SCANNAGATTA LACQUANITI M., *Ex voto inediti (ed editi) di S. Giorgio in Braida*, «Vita Veronese», XXXV (1982), 1-2, pp. 13-18
- TRECCA G., *La chiesa di S. Giorgio in Braida a Verona*, Verona 1930

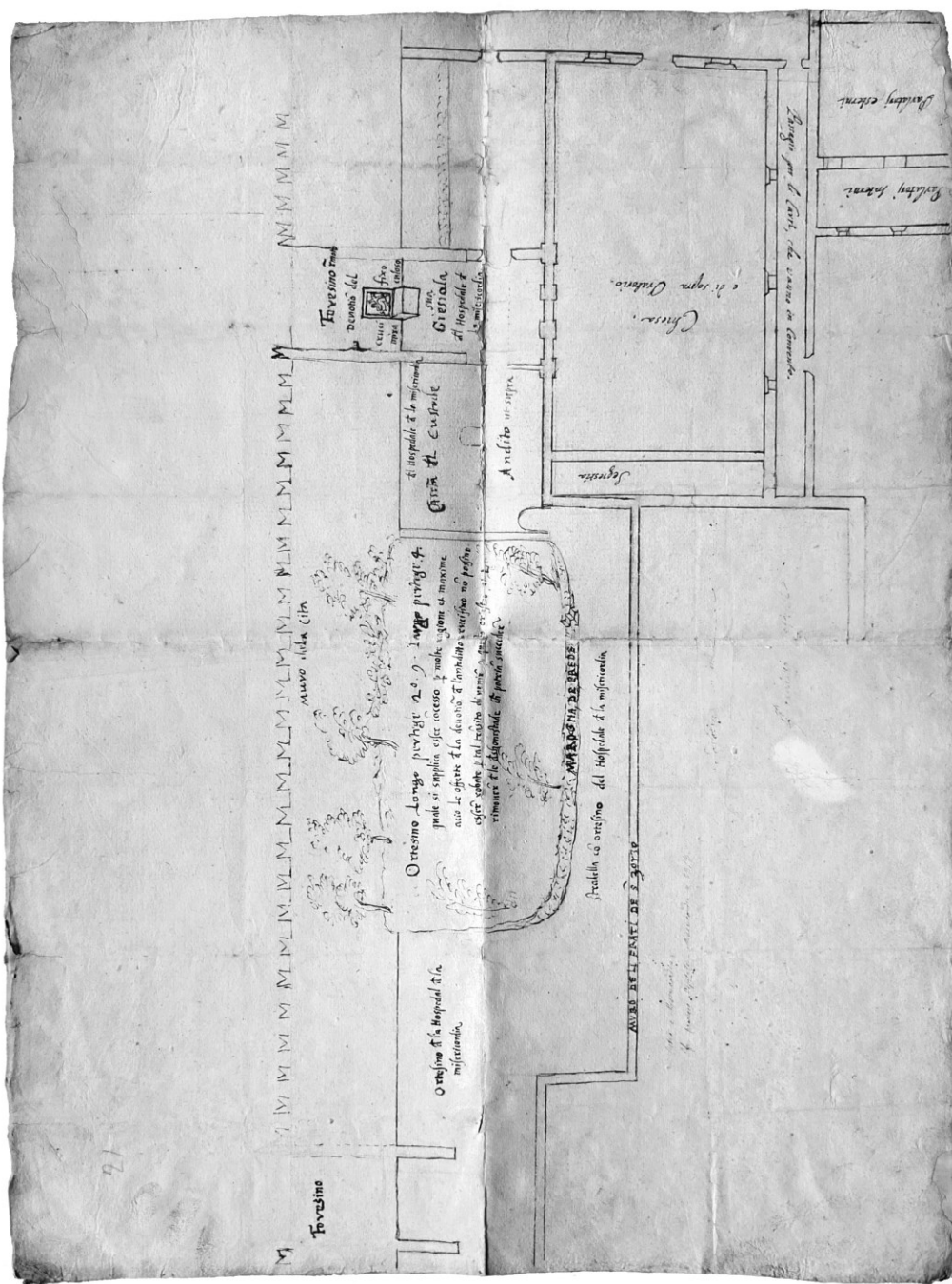


Fig. 1. Le strutture della chiesa e oratorio del Crocifisso in un disegno del 1569 [Archivio di Stato di Verona, Santa Casa di Misericordia, reg. 225].



Fig. 2. Le strutture della *giesiola* e dell'altare del Crocifisso in un disegno del 1569: particolare dell'altare [Archivio di Stato di Verona, Santa Casa di Misericordia, reg. 225].



Figg. 3-4. Vedute di San Giorgio in Braida con l'oratorio del Crocifisso, di Pietro Ronzoni.

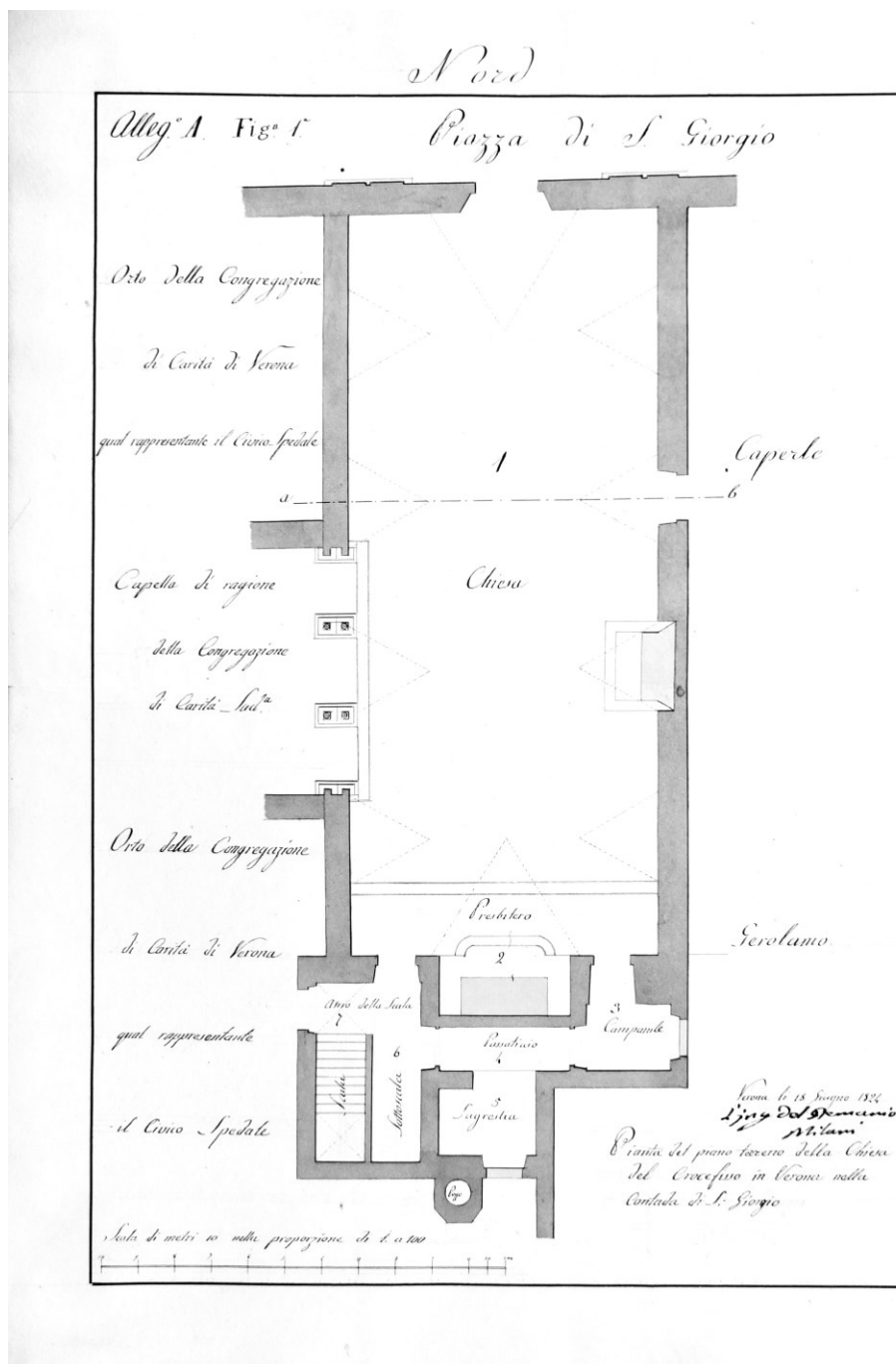


Fig. 5. Planimetria del piano terreno dell'edificio con la chiesa del Crocifisso rilevata nel 1824 [Archivio di Stato di Verona, Delegazione provinciale, b. 786].

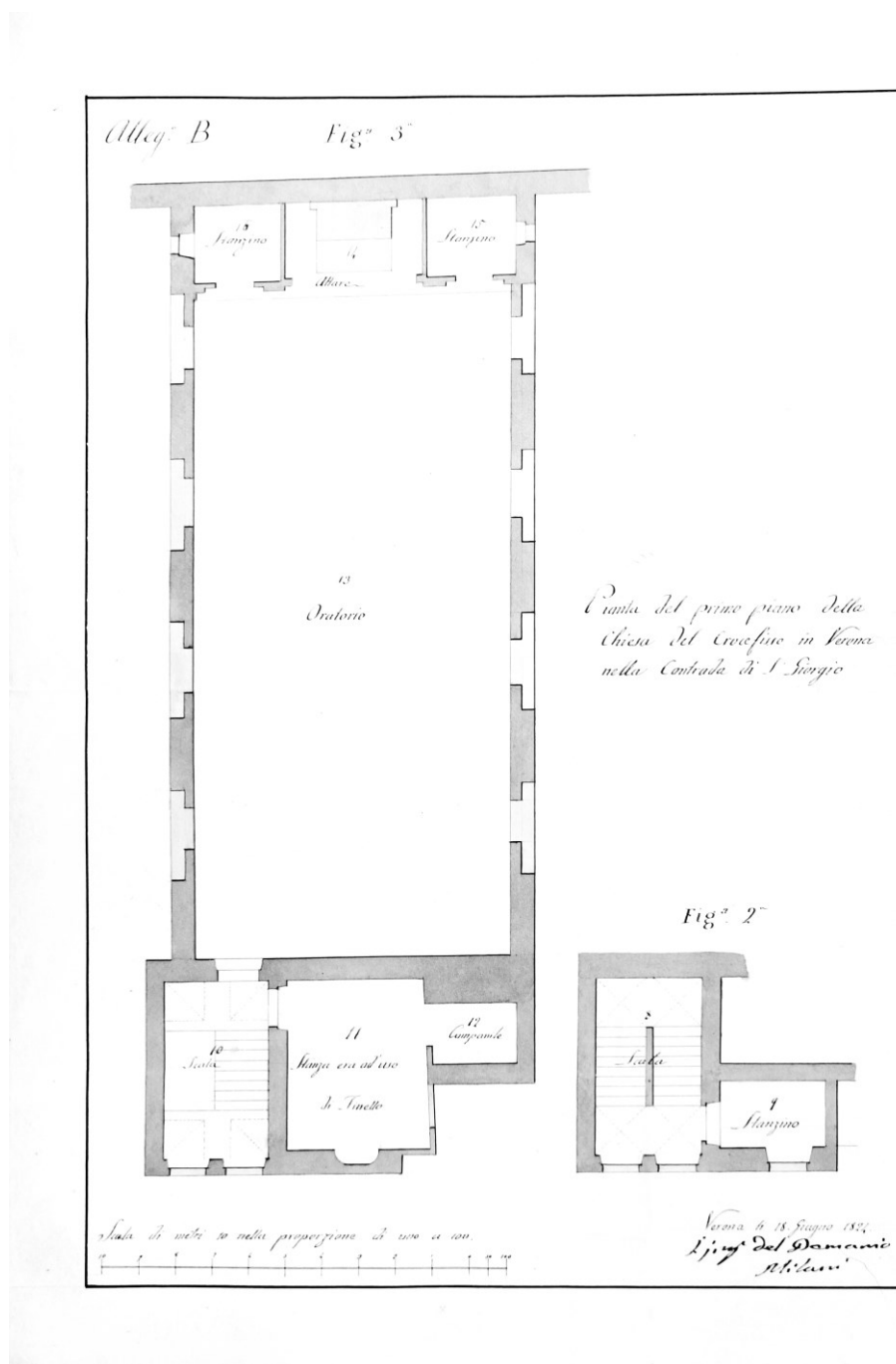


Fig. 6. Planimetria del primo piano dell'edificio con l'oratorio del Crocifisso rilevata nel 1824 [Archivio di Stato di Verona, Delegazione provinciale, b. 786].

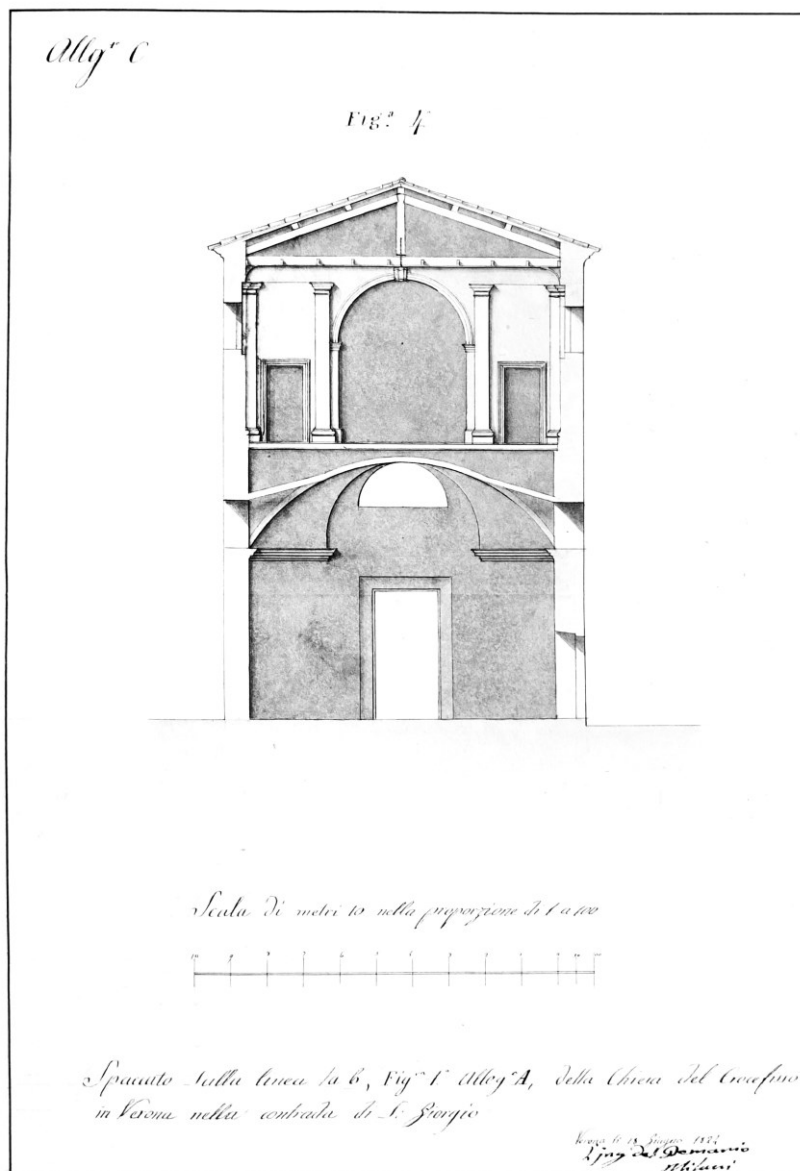


Fig. 7. Sezione trasversale della chiesa e oratorio del Crocifisso rilevata nel 1824 [Archivio di Stato di Verona, Delegazione provinciale, b. 786].

Abstract

L'oratorio del Cristo o del Crocifisso presso la chiesa di San Giorgio in Braida

L'oratorio del Crocifisso a San Giorgio in Braida conserva un'immagine di Cristo in croce. La tradizione vuole che questa sia stata dipinta con l'erba da un soldato di guardia in una torretta della porta di San Giorgio tra il xv e il xvi secolo. Attraverso documenti archivistici e a stampa si ricostruiscono le vicende del sacello che venne qui costruito già agli inizi del xvi secolo e distrutto nel 1836 nel corso dei lavori di rifacimento delle fortificazioni veronesi. In quell'occasione il dipinto venne trasferito nell'attuale oratorio a fianco della chiesa di San Giorgio, dove tuttora si trova, assieme alle tavolette votive offerte dai fedeli.

The oratory of the Christ or the Crucified at the church of San Giorgio in Braida

The oratory of the Crucifix at San Giorgio in Braida preserves a picture of Christ on the cross. Tradition wants this to be painted with grass by a soldier in a tower of Saint George's doorway between the 15th and 16th Centuries. The vicissitudes of the chapel that was built here at the beginning of the 16th century and destroyed in 1836 during the works of rebuilding the Veronese fortifications is related through archival and printed documents. On that occasion the painting was transferred to the present oratory next to the church of San Giorgio, where it still is, along with the votive tablets offered by the faithful.

*«Un prodotto innocente divenuto indispensabile
coll'assuefazione». Note sull'uso del tabacco a Verona
tra XVIII e XIX secolo*

ANDREA BRUGNOLI

Nella *Storia di Verona dal 1790 al 1822*, Osvaldo Perini narra come Napoleone Bonaparte, essendosi recato il 15 giugno 1805, due giorni dopo il suo ingresso in città, dai frati Cappuccini alla Cittadella, «famigliarmente conversò con que' padri, e, richiestone, loro accordò il privilegio di coltivare quella quantità di tabacco che abbisognare potesse al convento»¹. Una breve nota che appare oggi sicuramente curiosa, sia nell'abbinamento tra tabacco e religiosi sia nel fatto che l'autore abbia ritenuto opportuno tramandarla; così pure è significativo che Perini non si premuri di dare ulteriori delucidazioni, evidentemente non ritenute necessarie, rivelandoci implicitamente come i termini della questione dovessero essere ben noti ai destinatari della cronaca, diversamente da quanto avviene per il lettore odierno.

La coltivazione del tabacco negli orti dei conventi: una secolare vertenza

L'episodio narrato da Perini può infatti essere collocato a chiusura di una serie di tentativi portati avanti dagli stessi religiosi per essere autorizzati a coltivare nei loro orti urbani un numero di piante sufficiente a soddisfare il "bisogno personale", in deroga al regime di privativa che gravava su questa coltura nella Repubblica di Venezia e sostanzialmente proseguito sotto il dominio austriaco e francese².

¹ PERINI, *Storia di Verona*, III, p. 111. Sulle opere di Osvaldo Perini si rimanda a SIMONI, *Contributo per una bibliografia*.

² Sulle vicende della diffusione del tabacco e dei regimi fiscali si rimanda a SCHMIDT, *Tobacco*, KIEMAN, *Storia del tabacco* e CAPALBO, *L'economia del vizio* (e bibliografia qui citata alle pp. 250-256). Il regime di privativa, basato sulla definizione delle aree in cui era permessa la coltura soggetta all'acquisizione in regime di monopolio, venne successivamente confermato nelle sue

In particolare, quanto raccontato da Perini può essere verosimilmente messo in relazione con una supplica rivolta l'anno precedente dai Francescani riformati veronesi al ministro delle Finanze della Repubblica Italiana. Una copia di questa lettera – o la sua minuta – si conserva entro la corrispondenza di Benedetto Del Bene – già segretario della Municipalità e segretario generale del Governo centrale veronese dopo la caduta della Serenissima –, il quale potrebbe forse aver fatto da tramite tra le parti, redigendo le missive per conto dei religiosi. Il documento informa di come la delegazione di Finanza di Verona avesse inibito esplicitamente la coltivazione del tabacco negli orti dei conventi, che invece, a dire dei Cappuccini, «dai precorsi governi, democratico, austriaco, ed anche dal presente ci fu sin ora permessa». «L'uso di quest'erba», specificano i frati, è «divenuto una necessità, bensì molesta, ma indispensabile»; pertanto, «nella mancanza assoluta di mezzi per procurarci colla compera il bisognevole», supplicano il ministro di permettere loro «la solita piantazione del tabacco limitata al numero delle piante, che troverete conveniente per ciascun individuo dei nostri conventi». Una «dose personale», dunque, «d'un prodotto innocente del quale troppo ci sarebbe penosa la privazione», essendo «divenuto per noi, come per tutti gli altri, indispensabile coll'assuefazione»³.

La passione dei religiosi per il tabacco e la loro pratica nella coltura erano a Verona note da tempo, anche per alcuni conflitti che si erano creati con le autorità pubbliche. È bene precisare, infatti, come la coltivazione di tabacco negli orti dei conventi veronesi, a differenza di quanto dichiarato, non era mai stata concessa ufficialmente, neppure dalla Repubblica di Venezia. Semmai, piccole produzioni per uso personale dei religiosi dovevano essere state in qualche modo tollerate, in deroga a quanto riportato anche negli stessi statuti cittadini, che proibivano «ad'ogni sorta di persone nissuna eccettuata di seminar, far seminar Tabacchi, o sia erba regina in molta, né in poca quantità, né coltivarla

linee generali: si veda il decreto del Regno d'Italia sulla coltivazione del tabacco del 23 luglio 1811 («Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia. Parte II», 20, dal 1° luglio al 31 dicembre 1811, pp. 767-773).

³ Biblioteca Civica di Verona, Epistolari, Del Bene, b. 277: la copia è posteriore al 15 giugno 1804, poiché si fa riferimento a una missiva della Delegazione delle finanze con questa data. Sulla figura dell'agronomo veronese si rimanda ad ADORNO, *Del Bene, Benedetto*; BRUGNOLI, *Benedetto Del Bene* e alla bibliografia qui riportata. Non è da escludere che Del Bene nutrisse anche un interesse personale nel verificare la possibilità che, nel passaggio di regime, venisse permessa una più generale liberalizzazione della coltura: questa motivazione potrebbe essere la ragione della presenza, tra le sue carte, di alcune note sulle tecniche di coltivazione e prima lavorazione del tabacco (Biblioteca Civica di Verona, Epistolari, Del Bene, b. 289, fasc. 8, pp. 1-8: *Della coltivazione del tabacco*).

nei loro terreni, orti, brolli, giardini»⁴. Di quando in quando, però, probabilmente su pressione dei concessionari del monopolio, lo stesso governo cittadino era stato costretto a intervenire per sanzionare le violazioni della norma da parte di religiosi. Sappiamo infatti che il podestà Andrea da Lezze nel 1733 ordinò un'irruzione nei conventi veronesi per sradicarvi le piante di tabacco, provocando tali proteste da parte dei frati del convento di Sant'Antonio di stradone Porta Nuova, che queste arrivarono fino a Venezia. Il doge concesse in quell'occasione un rifornimento di foglie di tabacco per il convento, «non bastante – annotò però uno dei cappuccini – per il bisogno di noi poveri religiosi». Che non si trattasse comunque di una concessione alla coltivazione, ma solo di un'elargizione occasionale in natura, lo dimostrerebbe una successiva incursione condotta negli stessi luoghi, questa volta su mandato del podestà Pietro Mocenigo, nel 1786⁵.

Il tabacco nei conventi

Questi episodi, da cui si desume dunque una pratica quotidiana nel consumo da parte dei frati, non rappresentano una particolarità veronese: la storia della diffusione del tabacco incontra infatti fin dalle sue origini, nel XVI secolo, gli ambienti religiosi. Alcune bolle papali, passate alla storia impropriamente come divieti per i religiosi o *erga omnes* di consumare tabacco, contengono in realtà disposizioni specifiche, limitate a determinati ambiti territoriali (bolla di Urbano VIII del 30 gennaio 1642 per la diocesi di Siviglia) o a specifici luoghi per ragioni di decoro dello stesso (decreto di Innocenzo X dell'8 gennaio 1650 relativo alla basilica di San Pietro, revocato da Benedetto XIII il 10 gennaio 1752 a causa del «frequente uscire dal coro, che fanno quelli che non possono astenersi dall'uso del tabacco»)⁶.

Si possono, semmai, citare alcuni episodi dall'agiografia di età moderna dai quali risulterebbe un uso abituale di tabacco anche da parte di religiosi in odore di santità. È il caso di san Giuseppe da Copertino (1603-1663), dell'ordine dei Minori conventuali, di cui si racconta che usava il tabacco, «di quello che era più odoroso», al fine di coprire, per modestia, la «gran fragranza, et odore soavissimo» di Paradiso che emanava dalla sua persona e che si respirava nella

⁴ *Ad magnificae civitatis Veronae statutorum libros quinque decreta*, pp. 167-169: terminazione del 27 agosto 1721.

⁵ LENOTTI, *Il tabacco sotto la Repubblica veneta*.

⁶ TEDESCHI, *Il giudice e l'eretico*, pp. 153-160.

sua cella⁷. E, ancora, nel processo di beatificazione di Ignazio da Santhià, dell'ordine dei Minori cappuccini (1686-1770), iniziato nel 1782, si sottolinea che, se «la necessità l'obbligò ad avere un calamajo, carta e scatola da tabacco», quest'ultimo fosse comunque «conforme alle regole» di osservanza della povertà; inoltre si precisa come egli fosse solito usare «tabacco ordinario del convento», rifiutando quello di migliore qualità, poiché questo «non era tabacco da povero»⁸.

Una sostanziale accettazione dell'uso del tabacco da parte degli ordini religiosi è esplicitata anche da alcuni commenti alla Regola scritti nel XVIII secolo, come quello del 1770 di Luigi da Urbania, dell'ordine dei Minori Riformati, in cui numerose esemplificazioni danno per scontata e indiscussa una quotidiana disponibilità di tabacco tra le cose «non contrarie alla nostra professione»⁹, similmente a quanto scriveva qualche anno prima – seppure vi fosse qui una minore insistenza su tale dettaglio – frate Gabriele Angelo da Vicenza¹⁰.

La ragione dell'accettazione entro le prassi dei conventi Francescani – così come da parte del clero in genere – di quello che appare comunque un consumo voluttuario va ricercata nella classificazione della pianta secondo le categorie mediche. Alla *Nicotiana tabacum*, infatti, era riconosciuta una natura calda e asciutta, atta in particolare a smorzare gli eccessi di umidità del corpo, ai quali si attribuivano gli stimoli di carattere sessuale. L'opera dedicata al tabacco nel 1669 da Benedetto Stella, priore cistercense di San Giovanni Battista di Perugia, così illustrava la questione¹¹:

L'uso del tabacco, moderatamente preso, non è solo utile, ma posso dire anche necessario à Preti, Monaci, Frati, ed altri religiosi, che devono, e desiderano menar vita casta, e reprimere que' moti sensuali che cotanto infastidiscono, perché essendo questi dedicati al culto Divino, ed havendo fatto voto di castità, devono procurare tutti i mezzi necessarij che a questo lor fine facilmente li conducano, e perché la causa naturale della libidine è il calore, ed humidità, quando questa venga con l'uso del tabacco disseccata, non si sentono quelli moti libidinosi così vehementi.

⁷ *Vita del servo di Dio*, pp. 508-509.

⁸ *Sacra Rituum Congregatione*, p. 153 e p. 157.

⁹ DA URBANIA, *Il religioso laico*, pp. 9-10, 14, 22-27, 46, 65, 88.

¹⁰ GABRIELE ANGELO DA VICENZA, *La regola de' frati minori*, pp. 97-98, 121, 233-234, 247.

¹¹ STELLA, *Il tabacco*, p. 109. Nel frontespizio dell'opera Benedetto Stella è detto da Civita Castellana; si tratta dello stesso a cui Giovanni Antonio Pandolfi Mealli (1620 ca.-1669 ca.) dedica due delle sue *Sonate per violino e basso*, opera III e IV (entrambe dal titolo *La Stella*), edite a Innsbruck nel 1660 (LONGO, *Pandolfi, Domenico*), dove è indicato come «monaco cistercense e priore di San Giovanni Battista di Perugia».

Del resto, anche l'inquisitore Giovan Battista Neri dedica un capitolo al tabacco nel *De iudice sanctae Inquisitionis opusculum* del 1685 (il xxvi, *In qui aliqua curiosa adnotantur*), dove sostiene la liceità di un suo uso ordinato e moderato: «Ut sic nullam de se dicere potest pravitatem, nec physicam, ut dictum est, nec moralem», e che al di fuori degli specifici casi proibiti «non est peccatum, si tabaccum per nares fumatur, vel per os illud masticando; non autem si sumatur in fumo illum hauriendo per tubulum». Anzi, Neri considera che il tabacco possa anche essere di ausilio per tenere alta l'attenzione dei celebranti, così come ritiene che lo stesso uso moderato non rompa il digiuno prescritto per l'Eucarestia¹²:

Usus tabacchi moderatus, & ordinatus per horam, vel per dimidium hore saltem ante missam nullam secum affert indecentiam, imo multum decens, nam multum confert ad munditiam corporis, ex eo quod post purgationem narium magis districte loquitur, & legis sacerdos illa, quę legere debet, item post aliquas sternuta, & capitis purgationem, maiorem habet attentionem celebrans ad illa, quę debet attendere.

Il consumo di tabacco a Verona tra economia e pratiche sociali

Le notizie sulla presenza di tabacco entro i conventi veronesi sono inoltre in linea con quanto si sa attorno alla sua generale diffusione in città – e questo, a sua volta, parte di un orizzonte sostanzialmente comune a tutta Europa¹³ –, le cui prime tracce si trovano agli inizi del XVII secolo. Al 1631 risale, per esempio, una bolletta di trasporto sull'Adige di «tabacco novo»¹⁴ e, alla metà del secolo, si registrano alcune vertenze circa la composizione degli estimi per i suoi commercianti¹⁵. Il suo consumo è riscontrabile in questi anni nel registro delle spese del notaio Giulio Folognino, che ne riporta occasionali acquisti¹⁶. Già a questa altezza cronologica, quindi, il tabacco doveva essere un prodotto abbastanza diffuso, perlomeno a un certo livello sociale e al di fuori di quell'ambito medico per cui alla pianta si erano riconosciuti, fin dalla metà del XVI secolo,

¹² NERI, *De iudice S. Inquisitionis opusculum*, pp. 143-170, alle pp. 158-159 e 164; si veda a proposito l'analisi in TEDESCHI, *Il giudice e l'eretico*, pp. 153-160.

¹³ SCHMIDT, *Tobacco*.

¹⁴ BEGGIO, *Di alcuni documenti merceologici*, p. 162.

¹⁵ Archivio di Stato di Verona, Antico archivio del Comune, Processi, b. 79, fasc. 1684; bb. 81, fasc. 2442, 2452, 2453; b. 270, fasc. 10/135; b. 330.

¹⁶ TAGLIAFERRI, *Consumi e tenore di vita*: acquisti alle date 6 settembre 1655 e 20 maggio 1656.

diversi usi farmacologici, anche se più che altro in applicazioni topiche¹⁷, dal momento che l'assunzione per inalazione di fumo era sostanzialmente estranea alla cultura europea, che, per darle un inquadramento concettuale, dovette ricorrere alla categoria del "bere"¹⁸.

Una vertenza esplosa nel 1657 tra alcuni ebrei, che avevano avuto in appalto dalla Serenissima l'esclusiva del commercio del tabacco, e le autorità cittadine conferma la progressiva affermazione del prodotto in città. La contesa, iniziata perché i concessionari esercitavano la vendita in una bottega fuori del ghetto, in piazza dei Signori, in violazione della normativa cittadina, era stata probabilmente suggerita dai potenziali concorrenti cristiani, che intendevano entrare nell'ormai lucroso mercato di questo prodotto¹⁹.

Al di fuori degli ambiti religiosi, dove godeva dunque della copertura di valutazioni mediche che lo reputavano un inibitore della libido, il tabacco si affermò semmai perché considerato un ausilio per tenere alta l'attenzione e la concentrazione, così come sarebbe accaduto con il tè e il caffè²⁰ e probabilmente, presso i ceti sociali meno abbienti, per ridurre gli stimoli della fame²¹. Come modalità di assunzione, tra XVII e XVIII secolo il tabacco era perlopiù sniffato e per questo era anche molto spesso aromatizzato, secondo un gusto che prediligeva un uso massiccio di fiori e spezie (arancio, gelsomino, rosa, bergamotto, muschio e ambra...)²², come ricorda agli inizi del XVIII secolo il veronese Valen-

¹⁷ Gli effetti del tabacco erano stati puntualmente illustrati nel 1565 dal medico e botanico spagnolo Nicolas Monardes in un capitolo del suo trattato sui prodotti di uso medico provenienti dalle Indie occidentali (MONARDES, *Dos libros*, parte seconda: *Del tabaco y se sus grandes virtudes*), tradotto in italiano e stampato a Venezia nel 1575 (MONARDES, *Delle cose che vengono portate dalle Indie*, parte seconda, pp. 3-26: *Del tabaco, & delle sue grandi virtù*).

¹⁸ Si vedano, per esempio, i capitoli in materia di tabacco approvati dal Senato veneto nel 1654, dove si indica una varietà detta *dal Brasil*, «del quale non se ne servono, che i ricchi, e più morbidi bevendoli in fumo»: *Capitoli et ordeni*, n. 16.

¹⁹ CASTALDINI, *La segregazione apparente*, pp. 64-69. Si veda anche PAVONCELLO, *Gli ebrei in Verona*, pp. 42-44.

²⁰ L'abbinamento tra caffè e tabacco è esplicitato in BRUNET, *Le bone usage du Tabac*, p. 3: «l'usage du Tabac en poudre & celui du Caffè sont des inventions admirables pour remplir le vuide des conversations [...] le Tabac & le Caffè sont qu'on reprend haleine». Sugli usi generali si veda la sintesi di SCHIVELBUSCH, *Storia dei generi voluttuari* e SCHMIDT, *Tobacco*, p. 615.

²¹ SCHMIDT, *Tobacco*, p. 614.

²² Si vedano, per esempio, le pagine dedicate all'aromatizzazione della polvere di tabacco in BRUNET, *Le bon usage du Tabac*, pp. 48-61; la pratica vede un perfetto parallelo con il cacao, ugualmente gustato in abbinamento con molte spezie fino a buona parte del XVIII secolo, quando si si cominciano a preferire gusti meno carichi: su questo si veda CAMPORESI, *Il brodo indiano, passim*.

tino Zorzi, sotto lo pseudonimo di Lorenzo Atinuzzi, in un passo di un suo capriccio poetico *L'uso del tabacco*²³:

Tabacco di Brasili, e Brasiletto,
Misto con rarità d'Arabi odori,
Imperial finissimo, e perfetto,
Di Sciamberi tutt'Ambra, e tutto Fiori,
Frangipana, Spagnol, Muschio, e Zibetto,
Ed altre qualità non inferiori,
Si consuma da bassi, e gran Soggetti,
Che gridano vendetta i fazzoletti.

L'abitudine all'uso di tabacco da fiuto sembra a questo orizzonte cronologico tanto diffusa da travalicare in comportamenti che potevano suscitare reazioni avverse. Benassù Montanari²⁴ riporta, per esempio, come Marcantonio Pindemonte, zio del poeta Ippolito, fosse ricordato a distanza di molti anni per la sua intemperanza nel consumo, tanto che

Possibile non gli fu d'astenersene né manco quel poca d'ora che in manichini e collare stava aspettando si raccogliessero i magistrati della città per recitare il funebre encomio di Scipione Maffei, né tanto comandar seppe a sé stesso da presentarsi al fior delle dame e de' cavalieri senza che il collare ed i manichini le tracce mostrassero di questa sua non troppo linda abitudine.

Il dibattito tra favorevoli e contrari al tabacco poteva dunque risultare acceso, come si coglie, pur sotto ironica copertura, nella risposta a un sonetto scritto dallo stesso Atinuzzi/Zorzi per distogliere un amico dal consumo di tabacco da fiuto²⁵, in cui se ne rivendica il significato sociale²⁶:

Il portarlo con sé, senti che vale.
A farsi ognun amico, anzi fratello
Con pochi soldi, il che non fu mai male.

²³ *L'uso del tabacco. Capriccio poetico dedicato all'università de' Tabacchisti*, in *Bizzarrie poetiche*, pp. 60-64, a p. 62. Nella prima edizione dell'opera (1689) mancano questo e gli altri componimenti sul tabacco citati in seguito, che compaiono a partire dall'edizione del 1729.

²⁴ MONTANARI, *Della via e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, pp. 18-19.

²⁵ *Si persuade un amico a non pigliar tabacco*, in *Bizzarrie poetiche*, p. 95.

²⁶ *Risposta per le rime al sonetto che dissuade il pigliar tabacco*, in *Bizzarrie poetiche*, p. 96. Sul ruolo sociale del tabacco si vedano le considerazioni di SCHMIDT, *Tobacco*, p. 615.

Ma al di là di questi casi limite, l'accettazione dell'uso del tabacco da fiuto sembra essere pienamente condivisa, anche in ragione di effetti stimolanti che, al pari di quanto avvenuto per caffè e cioccolata, vengono ampiamente apprezzati. Se ne trova conferma, per esempio, agli inizi del XIX secolo, in un poemetto intitolato *In lode del tabacco* di tale don Luigi Zorzi²⁷, dove sono illustrati ironicamente sia i dettagli di questa modalità di assunzione sia i suoi effetti:

Quand'io ne prendo, o in terra, o in ciel le ciglia
 Ficco, com'uom trasformato in sasso
 O dal dolor, o dalla meraviglia.
 Quindi con discretissimo fracasso,
 Dopo un piccolo tremito, un sternuto,
 O due, talvolta tre lieto distasso.
 Poi netto il naso, e tozzo, e a terra sputo;
 Di che mi sento invigorito e franco
 L'ingegno più che prima, è pronto, e arguto.

[...]

Il cerebro ripurga, e non l'offende;
 Diletta l'odorato, e nol rintuzza;
 E coi starnuti ogni torpor scoscende.

Tra Sette e Ottocento, i tumultuosi avvicendamenti dei domini veneziano, francese e austriaco imposero anche di fare riferimento localmente a diverse fonti di approvvigionamento, con risultati non sempre graditi. Di questo per esempio si lamenta il padre filippino Antonio Cesari dell'Oratorio. Abituato a consumare una varietà di tabacco detta 'albanese' «che ci veniva qua al tempo della Repubblica», mentre «ora ne abbiamo d'altra sorte, ma pessimo e carissimo», tra il 1821 e il 1824 si rivolge a suoi corrispondenti per cercare di procacciarsene. «Questa è una cosa che desidero da molti e molti anni; e reputo ad una dolce ventura d'aver un amico, che può favorirmi», scrive, «tutto ringalluzzito», al veneziano Antonio Papadopoli che gliene ha assicurato una fornitura²⁸.

Il tabacco diventava così presso la popolazione più giovane la manifestazione di una maturità ricercata, tanto quanto era al contempo avversato dagli

²⁷ ZORZI, *In lode del fico*, pp. 9-16.

²⁸ *Delle lettere del P. Antonio Cesari*, II: lettere del 6, 22 e 30 luglio 1821 e 9 dicembre 1824.

educatori, come don Andrea Carpani, preposto quale censore al convitto di Sant'Anastasia del Regio Liceo, che nel 1837 avvertiva²⁹:

Dobbiamo pure fare rimarco sulle tabacchiere, che si conservano da alcuni furtivamente, ad onta di quanto venne altra volta di già pubblicato. Dico *furtivamente*, perché alcuni hanno già presentato il certificato del medico, e l'assenso dei lor genitori, e di questi noi non parliamo. Parliamo soltanto di quelli i quali per puro effetto di ridicolaggine, e di galanteria, non hanno vergogna (imberbi, e puerili come che sono) a cavare di tasca nei crocchi la lor tabacchiera, e quivi con aria da uomini grandi, battendola a colpi di dita, e di mano, offerire la presa all'amico, ed alla brigata. Ohimè! Si può dir con Orazio: *visum teneatis amici?* Anche questa smania di tabaccare non da altro è provenuta, che dall'aver tollerato sul principio qualche abuso secreto. Nessuno del resto negli anni già andati si sognava simile inconvenienza (che è vera inconvenienza nei giovani) perché non sussisteva lo scandalo... Sia dunque levata per assoluto; ed il solo certificato medico abbia luogo; benché anche ad onta di questo noi conserviamo quella persuasione, che sia sempre ridicolo, e male inteso quel giovane, che vuol usare di quei diritti, che per ordinario sono riservati alla sola età avanzata, ed alla vecchiaia.

Tabacco da naso, dunque, anche se quello da fumo comincia ad affermarsi, così come lo stesso Carpani rimarca aver riscontrato nelle pratiche studentesche in un'altra nota del 1838³⁰:

Abbiamo [...] rilevato con nostra somma indignazione, e stupore, che, anche dopo il nostro pubblico avviso, coll'aggiunta di un lieve castigo, vi furono alcuni, che, disobbedienti e temerari, hanno avuto di nuovo l'ardire di fumare tabacco da pipa. Questo è un tratto di vera contumelia alle discipline dell'istituto!

Il «lieve castigo» proposto da Carpani consisteva comunque nella privazione della caraffa a mensa, ovvero della dose di vino quotidiana: segno evidente di una diversa percezione culturale delle due sostanze, laddove l'alcool era considerato, per prassi, parte integrante dell'alimentazione, anche per un ragazzo.

Sono le prime avvisaglie di quello che stava avvenendo, con la polvere da naso decisamente soppiantata, anche a livelli sociali alti, dalla pratica del fumo con la pipa e soprattutto con i sigari, prima del deciso avvento delle sigarette

²⁹ MESSEDAGLIA, *Echi del passato*, p. 283 (capitolo *Vita di collegio a Verona, imperante l'Austria*, alle pp. 256-290).

³⁰ MESSEDAGLIA, *Echi del passato*, p. 284.

nel XX secolo. Una novella pubblicata sul «Foglio di Verona» del 14 aprile 1847 conferma come le tabacchiere, oggetti usati appunto per contenere tabacco da fiuto e spesso realizzati con gran lusso, fossero state abbandonate nel corso di una generazione in favore del sigaro. Nel dialogo immaginario tra la tabacchiera di un affermato avvocato e il sigaro, preferito dal giovane di studio, la prima accusa questo di essere un prodotto adatto al volgo e vedendosi in ricambio collocare tra i generi sorpassati³¹. La contrapposizione tra vecchia e nuova pratica è sottolineata in un libretto pubblicato da don Pietro Zenari nel 1882, dove nel *Dialogo tra Marco tabaccatore e un Cavaliere fumatore*, quest'ultimo si rivolge al primo in termini sprezzanti³²:

Io non intesi dir, mio dolce amico,
 Che voi siete un minchion, ma il tabaccare
 È cosa un po' retrograda, lo dico:
 Un educato non la può soffrire
 E questo è quanto vi volevo dire.

Nonostante questo, il tabacco da fiuto non scompare, anche se probabilmente viene messo ai margini, anche dal punto di vista degli usi sociali, con un'inversione rispetto al secolo precedente. Una novella raccolta alla fine del secolo da Arrigo Balladoro³³ illustra questa posizione:

Gh'era 'n paron ch'el se godea sempre a scherzar, a tor in giro i so dipendenti.
 Un giorno el so castaldo el ghe ofre 'na presa de tabaco. Lu 'l'acèta, el la nasa, el ghe dise:
 'Orpo, el sa de beco sto tabaco.
 El vedarà che sarà le so mane, gh'à dito el castaldo.

Del resto, anche i dati fiscali relativi al consumo di tabacco nelle Venezie confermano questa trasformazione dei consumi in atto: nel 1853, per esempio, per le vie ufficiali si erano smerciate 1.203.653 libbre di tabacco in polvere, di cui 734.959 della qualità detta «de SS. Padri» e 188.742 di «nostrano scagliato» a fronte di sole 221.661 libbre di tabacco da fumo (probabilmente destinato alle pipe): ma a queste si aggiungono ora ben 76.147.375 sigari³⁴.

³¹ ZULIANI, *La tabacchiera e lo zigaro*.

³² *La causa del tabacco*, p. 78. Sulla sua figura di questo prete-patriota patriota durante la dominazione austriaca si rimanda a POZZANI, *Don Pietro Zenari*.

³³ BALLADORO, *Folk-lore veronese. Novelline*, p. 64.

³⁴ *Le imposte nelle Venezie e nella Lombardia*, p. 29 nota 17.

Proprio questo passaggio determina però nuove reazioni, che non sono più quelle legate a un giudizio sul decoro personale, come avveniva nei confronti dei più accaniti consumatori di tabacco da fiuto: ora sono le ben più invadenti esalazioni di fumo imposte agli astanti a suscitare avversione e, nel clima positivista di fine secolo, emerge anche una più ampia e scientificamente fondata consapevolezza dei danni provocati alla salute dal tabacco.

Su entrambi questi piani si muove don Pietro Zenari, che compone alcuni *versi scherzevoli* per mettere alla berlina qualsiasi uso del tabacco, rivolgendosi soprattutto ai giovani (e alle giovani: uno scritto è appunto dedicato alle educande di collegio per metterle sull'avviso circa *I danni del zigaro*)³⁵. Così, se egli si sofferma a condannare l'invadenza delle nuove pratiche («Si fuman sigari, si soffre in pace, / Ammorban l'aere, e pur si tace; / Ributta l'alito d'un fumatore / E pure fumano tante signore») ³⁶, la sua preoccupazione è di fare opera di persuasione contro il tabacco in ogni forma, utilizzando principalmente l'ironia e il sarcasmo: «sicuro di non aver buttato invano la fatica dello scrivere questi scherzevoli versi, che ove riescano a liberare anche un solo da quel veleno, si recherà a gloria di aver fatto un'opera buona»³⁷.

Conclusione

«Divenuto indispensabile coll'assuefazione», il «prodotto innocente» giunto dal Nuovo mondo si afferma dunque ben presto, anche grazie alle multiformi modalità di consumo che si adattano trasversalmente all'evolvere delle pratiche sociali e a loro volta le plasmano. L'accorata richiesta inoltrata a inizio Ottocento alle autorità dai frati veronesi, per vedersi riconoscere la possibilità di una coltivazione di tabacco per uso personale, mostra come anche la tolleranza e il consumo negli ambienti religiosi deve a sua volta aver costituito un fattore significativo nel favorirne l'accettazione, e quindi una generale diffusione, a tutti i livelli sociali, che verrà messa in discussione solo con l'avanzare delle conoscenze mediche a fine Ottocento.

Gli esempi veronesi riportati attengono comunque a un panorama generale di diffusione del tabacco, anche perché il suo consumo non poteva certo dipendere o essere condizionato da produzioni locali – appunto non permesse anche se spesso auspiccate per risollevare economie locali, come in Valpolicel-

³⁵ ZENARI, *La causa del tabacco*, pp. 67-71. *Lezione alle Educande di collegio*.

³⁶ ZENARI, *Il tabacco al cospetto della etichetta*, p. n.n.; la stessa è poi ripubblicata in *La causa del tabacco*, pp. 47-56.

³⁷ ZENARI, *La causa del tabacco*, p. [5].

la³⁸ – ma era in ogni caso legato a un mercato controllato ad ampio raggio. Il tabacco avrebbe rivestito a Verona un altro rilievo economico in dimensione locale nel settore primario a partire dai primi decenni del XX secolo. Solo allora, infatti, in considerazione del deficit italiano della produzione rispetto all’offerta, vennero abrogati i vincoli che limitavano la coltura a determinati luoghi di produzione: per il Triveneto la valle di Canale di Brenta o, dal periodo napoleonico, il Tirolo meridionale³⁹. Da quel momento la coltivazione del tabacco raggiunse – e mantiene tuttora – nel Veronese dimensioni significative⁴⁰. Ma questa è un’altra storia.

³⁸ È il suggerimento avanzato per il territorio di Pescantina da Pietro Maria Rossetti all’indomani dell’Unità (LUCIANI, *Innovazione e moderazione*, p. 172), così come più in generale per questo territorio la proposta sarebbe stata ripresa negli anni Venti del Novecento da alcuni agrari della zona, attraverso il «Bollettino dell’Associazione Agraria della Valpolicella tra Proprietari e Conduttori di Fondi» (LUCIANI, *Un periodico della Valpolicella*, p. 192).

³⁹ Sullo spazio delle “nuove colture”, tra cui il tabacco, nell’agricoltura italiana si veda DORIA, *Le colture del nuovo mondo*. Sulla produzione di Canale di Brenta si veda CELOTTO-BONATO-PONTAROLLO, *Canale di Brenta*. In generale: *Dentro e fuori la fabbrica*, in particolare VIANELLO, *L’Agenzia Tabacchi di Carpané* e DEFRANCESCO-TRESTINI, *La filiera del tabacco veneto*.

⁴⁰ Già nel 1882 gli atti dell’Inchiesta agraria, a firma del prefetto Giuseppe Gadda e del consigliere D’Aumiller, auspicavano questo traguardo: «La pianta del tabacco (*Nicotiana tabacum*) darebbe in questa provincia indubbiamente quegli eccellenti prodotti della valle del Brenta nel Vicentino. Considerazioni d’ordine finanziario però non permisero che finora si aderisse a domande di coltura anche limitate». «Speriamo che il nuovo regolamento per la libera coltivazione dei tabacchi – concludono – potrà consigliare ai nostri agricoltori la coltura di questa solanacea»: *Monografia agraria della provincia di Verona*, pp. 123-124. Tali auspici si sarebbero concretizzati solamente nel secolo successivo. Tramite un’azione congiunta delle amministrazioni statali e locali, si ebbe nel 1913 la nascita dello stabilimento di Verona del Monopolio, mentre nel 1926 l’Amministrazione dei Monopoli di Stato istituì nei locali concessi inizialmente dal Comune di Verona alla Tomba di Giulietta una sezione dell’Istituto Sperimentale Coltivazione Tabacchi di Scafati (Salerno), a sostegno appunto della diffusione di questa coltura nel Veronese, che ha raggiunto tra XX e XXI secolo livelli quantitativi e qualitativi di tutto riguardo. Si veda *Dentro e fuori la fabbrica*; per una sintesi sugli sviluppi successivi si rimanda alle sintesi in *L’agricoltura veronese. Un settore dinamico*, pp. 161-162 e *L’agricoltura veronese tra competitività, innovazione e sostenibilità*, pp. 309-312.

Bibliografia

- Ad magnificae civitatis Veronae statutorum libros quinque decreta Serenissimi Ven. Domini...*, Venetiis, apud Leonardum Tivanum 1747
- L'agricoltura veronese tra competitività, innovazione e sostenibilità*, Verona 2014
- L'agricoltura veronese. Un settore dinamico verso il futuro*, a cura di S. Fraccaroli, con la collaborazione di G. Bargioni, P. Berni e A. Febi, Verona 1988
- ADORNO S., *Del Bene, Benedetto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 36, Roma 1988, *ad vocem*
- BALLADORO A., *Folk-lore veronese. Novelline*, Verona 1900
- Bizzarrie poetiche di Lorenzo Atinuzi veronese*, in Venezia, ed in Verona, per Pierantonio Berno librajo nella via de' Lioni 1729
- BEGGIO G., *Di alcuni documenti merceologici veronesi e veneziani del secolo XVII in tema di redditi e di trasporti sull'Adige (note merceologiche-linguistiche)*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CXLVI (1969-1970), pp. 233-278
- BRUGNOLI A., *Benedetto Del Bene e il suo Giornale di memorie*, in B. DEL BENE, *Giornale di memorie*, edizione critica a cura di A. Brugnoli, Verona 2015 [=«Annuario Storico della Valpolicella», XXXI (2014-2015)], pp. 11-34
- BRUNET J., *Le bon usage du Tabac en poudre. Les différentes manieres de le preparer & de le parfumer, avec plusieurs choses curieuses concernant le Tabac*, à Paris, chez Veuve de G. Quinet 1700
- CAMPORISI P., *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, Milano 1990
- CAPALBO C., *L'economia del vizio. Il tabacco nello Stato pontificio in età moderna fra produzione e consumo*, Napoli 1999
- Capitoli et ordeni approbati nell'Eccellentissimo Senato con parte di 13 Febraro 1654 in materia di Tabaco*, [Venezia], stampati per Gio Pietro Pinelli [1654]
- CASTALDINI A., *La segregazione apparente. Gli ebrei a Verona nell'età del ghetto (secoli XVI-XVIII)*, Firenze 2008
- CELOTTO A.F. – BONATO A. – PONTAROLLO R., *Canale di Brenta. Terra di tabacco e di contrabbandieri*, Treviso 1993
- DEFRANCESCO E. – TRESTINI S., *La filiera del tabacco veneto: situazione attuale e prospettive dopo il 2013*, in *Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia fra memoria e prospettiva*, a cura di R. Del Prete, Milano 2012, pp. 365-378
- DA URBANIA L., *Il religioso laico de' min. oss. riform. istruito nella regola de' frati Minori, e nell'orazione mentale operetta divisa in due dialoghi...*, in Napoli, s.n. 1770
- Delle lettere del P. Antonio Cesari dell'Oratorio raccolta e pubblicate ora la prima volta dall'abate Giuseppe Manuzzi e messe di nuovo in stampa da G. D'E.*, Napoli 1847
- Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia fra memoria e prospettiva*, a cura di R. Del Prete, Milano 2012
- DORIA M., *Le colture del nuovo mondo*, in *Storia dell'agricoltura italiana*, II, *Il medioevo e l'età moderna*, a cura di G. Pinto, C. Poni e U. Tucci, Firenze 2002, pp. 569-578
- GABRIELE ANGELO DA VICENZA, *La regola de' frati minori esposta praticamente per istruzione di que' religiosi, che professano la più stretta osservanza della medesima...*, in Venezia, presso Tommaso Bettinelli 1765 [1 ed. in Venezia, appresso Modesto Fenzio 1758]
- Le imposte nelle Venetie e nella Lombardia*, Torino 1863
- KIEMAN V.G., *Storia del tabacco. L'uso il gusto il consumo nell'Europa*, Venezia 1993
- LENOTTI T., *Il tabacco sotto la Repubblica veneta e i Riformati*, «Vita Veronese», XVII (1964), pp. 452-455
- LONGO F., *Pandolfi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Roma 2014, *ad vocem*

- LUCIANI E., *Innovazione e moderazione: la Società Patriottica della Valpolicella (1866-1873)*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXIX (2012-2013), pp. 157-182
- LUCIANI E., *Un periodico della Valpolicella contro i «bolscevichi bianchi» (1921-1923)*, «Annuario Storico della Valpolicella», XXX (2013-2014), pp. 179-196
- MESSEDAGLIA L., *Echi del passato. Nuova serie di varietà storiche e letterarie*, Verona 1958
- MONARDES N., *Dos libros. El uno trata de todas las cosas que traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven al uso de medicina ... El otro libro, trata de los medicinas maravillosas que son contra todo veneno, la piedra Bezaar, y la yerva escuerçonera. Con la cura de los venenados*, en Sevilla, en casa de Sebastian Trugillo Acabose à diez y seys dias del mes de Junio 1565
- MONARDES N., *Delle cose che vengono portate dall'Indie occidentali pertinenti all'uso della medicina. Raccolte, & trattate dal dottor Nicolò Monardes, medico in Siviglia, parte prima [-seconda]. Novamente recata dalla spagnola nella nostra lingua italiana. Dove ancho si tratta de' veneni, & della lor cura. Aggiuntivi doi indici; uno de' capi principali; l'altro delle cose più rilevanti, che si ritrovano in tutta l'opera*, in Venetia, presso di Giordano Ziletti 1575
- Monografia agraria della provincia di Verona. Risposte della prefettura di Verona al questionario della Giunta per l'inchiesta agraria*, Roma 1882
- MONTANARI B., *Della via e delle opere d'Ippolito Pindemonte*, Venezia 1834
- NERI G.B., *De iudice S. Inquisitionis opusculum*, Florentiae, ex typographia Petri Martini sub Signo Leonis 1685
- PAVONCELLO N., *Gli ebrei in Verona. Dalle origini al secolo XX*, Verona 1960
- PERINI O., *Storia di Verona. Dal 1790 al 1822*, Verona 1873-1875
- POZZANI S., *Don Pietro Zenari prete patriota durante la dominazione austriaca*, «Studi Storici Luigi Simeoni», L (2000), pp. 353-363
- Sacra Rituum Congregatione em.o, & r.mo domino cardinali Rivarola relatore Taurinen. beatificationis, & canonizationis ven. servi Dei p. Ignatii a S. Agatha sacerdotis professi ordinis minorum S. Francisci Capuccinorum. Positio super virtutibus*, Romæ, ex typographia rev. Camerae Apostolicae 1824
- SCHIVELBUSCH W., *Storia dei generi voluttuari. Spezie, caffè, cioccolato, tabacco, alcol e altre droghe*, Milano 1999
- SCHMIDT P., *Tobacco - Its trade, and consumption in early modern Europe*, in *Prodotti e tecniche d'oltremare nelle economie europee. Secc. XIII-XVIII*, atti della ventinovesima Settimana di studi [della Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini"], Prato 14-19 aprile 1997, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze 1998, pp. 591-616
- SIMONI P., *Contributo per una bibliografia di Osvaldo Perini*, «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXII (1982), pp. 175-190
- STELLA B., *Il tabacco ... Trattato naturale, morale e curioso*, in Roma, per Filippo Maria Mancini 1669
- TAGLIAFERRI A., *Consumi e tenore di vita di una famiglia borghese del '600*, Milano 1968
- TEDESCHI J., *Il giudice e l'eretico. Studi sull'inquisizione romana*, Milano 1997
- VIANELLO F., *L'Agenzia Tabacchi di Carpané e la tabacchicoltura nell'Alto Vicentino*, in *Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia fra memoria e prospettiva*, a cura di R. Del Prete, Milano 2012, pp. 45-58
- Vita del servo di Dio P.F. Giuseppe da Copertino ... composta dal P.M. Roberto Nuti, corretta, e ristampata dal P.M. Gio. Felice Barnabei*, in Vienna, appresso Pietro Paolo Viviani 1682
- ZENARI P., *La causa del tabacco al Tribunale correzionale. Rime scherzevoli*, Verona 1882
- ZENARI P., *Il tabacco al cospetto della etichetta. Versi scherzevoli*, Verona 1864
- ZORZI L., *In lode del fico. In lode del tabacco. Di ringraziamento. Capitoli tre*, Verona 1822
- ZULIANI G., *La tabacchiera e lo zigaro*, «Foglio di Verona», 45 (14 aprile 1847), pp. 177-179

Abstract

«Un prodotto innocente divenuto indispensabile coll'assuefazione». Note sull'uso del tabacco a Verona tra XVII e XVIII secolo

Nel 1805 Napoleone concesse a un convento veronese di poter coltivare tabacco nel proprio orto per autoconsumo. Questa breve notizia, data da Osvaldo Perini nella *Storia di Verona*, viene inquadrata nelle pratiche di consumo di tabacco da parte degli ambienti religiosi in età moderna e nelle attestazioni relative al Veronese. Ne emerge un uso consueto in questi ambienti, in particolare di tabacco da fiuto, e una diffusa accettazione della compatibilità con la Regola francescana e in generale con le disposizioni ecclesiastiche. Anche questa circostanza contribuì a una piena accettazione sociale e quindi alla diffusione del nuovo prodotto.

«An innocent product, which has become indispensable by addiction». Notes on the use of tobacco in Verona between 17th and 18th Centuries

In 1805 Napoleon granted a convent in Verona to cultivate tobacco in its own garden for self consumption. This brief news, in Osvaldo Perini's History of Verona, is framed in tobacco consumption practices by religious in modern age and in attestations related to Veronese. There was a common use of tobacco, especially of snuff, in these contexts and widespread acceptance of the compatibility with the Franciscan Rule and in general with ecclesiastical provisions. Also this circumstance contributed to the full social acceptance and thus to the diffusion of the new commodity.

*L'arciprete e la grammatica. L'«impresa pazzesca»
in ottava rima di Luigi Bennassuti*

EMANUELE LUCIANI

L'idea di redigere una grammatica tedesca in versi (in ottava rima, per la precisione) appare quanto meno singolare. Al punto che qualche dubbio serpeggia anche nella mente di chi è impegnato in questo tentativo. Infatti, una volta portata a termine la prima parte, l'Autore, nel presentarla ai lettori, scrive: «A chi poi riputasse questi studi solo cosa da ridere, dirò che a tanti altri non apparve così»¹.

E se è inusuale avventurarsi in un compito del genere, altrettanto singolari risultano sia il protagonista di questa vicenda, Luigi Bennassuti (1811-1882), sia il contesto in cui egli opera. Si tratta infatti di un sacerdote che insegna lettere al Liceo di Verona e che per una serie di circostanze, in senso lato politiche, deve rinunciare alla cattedra. Divenuto parroco di Cerea, si trova in sintonia con la maggior parte della popolazione, ma in aperto dissenso con la classe dirigente locale. Così il paese si divide e i contrasti sono talmente accesi che il parroco è costretto prima a una sorta di forzato esilio e poi a un contestato rientro, seguito da altre polemiche. Si registrano così, nella Cerea di quel tempo, forti tensioni politiche, non scevre da episodi di violenza, che preoccupano le autorità e che contrastano singolarmente con la situazione ben più tranquilla di quasi tutta la provincia. Causa, almeno in parte involontaria, di tante agitazioni, don Bennassuti continua tuttavia a coltivare in relativa tranquillità i suoi studi (quelli danteschi in particolare) e a credere nell'efficacia didattica della versificazione².

¹ BENNASSUTI, *Saggio di regole della grammatica tedesca*, p. 2.

² Le vicende di Luigi Bennassuti sono state ricostruite da Federico Bozzini nel volume *L'arciprete e il cavaliere* del 1985, in cui l'accuratissima documentazione si accompagna a uno stile brillante. Per la genesi del progetto della grammatica tedesca in versi, Bozzini si rifà (ma con un'interpretazione diversa) al manoscritto (*I miei tempi*) di Leopoldo Stegagnini, il cui interesse per Bennassuti si limita per altro a questo episodio. Anche Bruno Bresciani, ma in misura

Da un libro all'altro: un'antologia "maleodorante" e una grammatica in rima

È il 1855 l'anno in cui l'arciprete Luigi Bennassuti si cimenta in quella che non a torto è stata definita un'«impresa pazzesca»³. Da alcuni anni regge la parrocchia di Cerea, ma ricorda con evidente nostalgia il suo passato di insegnante. Afferma infatti che l'impegno richiesto dalla stesura della grammatica lo ha riportato alle «care scuole a cui un tempo mi dedicava»⁴.

Nelle sue intenzioni, quella grammatica dovrebbe essere adottata al liceo, perché potrebbe agevolare gli studenti. Una congerie di regole grammaticali complesse come quelle della lingua tedesca divengono infatti, se trasformate «in versi rimati», meno indigeste e soprattutto più facilmente trattenute dalla memoria. Inoltre, ed egli lo sa bene proprio in virtù degli anni trascorsi al liceo, il tedesco è materia tutt'altro che amata dai giovani. Non a caso, egli redige la sua grammatica nel 1855, perché risale proprio all'anno scolastico 1854-1855 la decisione delle autorità scolastiche di rendere obbligatorio lo studio della lingua e della letteratura tedesca⁵.

Il liceo, come è noto, era stato istituito durante la dominazione napoleonica e inizialmente era d'obbligo l'apprendimento del francese. In seguito, quando il Veneto era passato all'Austria, il tedesco aveva sostituito il francese, ma, fino all'anno scolastico 1854-1855, era obbligatorio solo per i convittori che usufruivano di borse di studio, mentre per tutti gli altri rientrava nelle discipline opzionali, anzi, come si usava dire allora, negli «studi liberi». Quando lo si impone a tutti, si moltiplicano i problemi che si erano già presentati: le lamentele degli insegnanti per la negligenza degli alunni e i malumori di questi ultimi, abituati a giustificare i cattivi risultati facendo riferimento alle insuperabili difficoltà della materia⁶.

Questa avversione risultava talmente radicata che si potrebbe avanzare il sospetto di una motivazione politica. Ma, come ha osservato Luigi Messedaglia⁷, non esistono prove sufficienti per passare dal sospetto a una qualche cer-

molto minore (sia quantitativamente che qualitativamente) di Bozzini, si è occupato di questo singolare personaggio, in particolare in *Terre e castella delle Basse Veronesi* (1933) e in *Orizzonti di paese* (1954).

³ BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, p. 26.

⁴ BENNASSUTI, *Saggio di regole della grammatica tedesca*, p. 2.

⁵ *Programma dell'I.R. Ginnasio Liceale di Verona*, p. 48.

⁶ Per una storia del liceo di Verona nel periodo francese resta fondamentale la ricerca di Tullio Ronconi (*Le origini del Liceo Ginnasio S. Maffei*), mentre per il periodo austriaco rimandiamo ai lavori di Luigi Messedaglia (*Vita di collegio a Verona imperante l'Austria*) e di Emanuele Luciani (*Da Napoleone alla contestazione*).

⁷ MESSEDLA, *Vita di collegio a Verona imperante l'Austria*, p. 279.

tezza. Appare invece indubbia la scarsa simpatia degli studenti per tutto ciò che si collegava alla dominazione asburgica, tanto che utilizzavano con frequenza il termine «croato» quando volevano offendere qualcuno.

Che un ex professore di lettere si senta così coinvolto nel problema dell'insegnamento del tedesco da affannarsi a escogitare un nuovo strumento didattico a beneficio degli ex colleghi e dei loro studenti, può suscitare qualche legittimo interrogativo. E infatti un altro insegnante del liceo, Leopoldo Stegagnini, spiega la cosa ricordando un episodio accaduto nel periodo 1848-1849, quando l'Italia e l'Europa erano agitate da fermenti rivoluzionari diretti a demolire la sistemazione politica realizzata durante il Congresso di Vienna.

In quel periodo, Bennassuti insegnava al liceo e non faceva mistero dei suoi orientamenti patriottici e quindi anti-asburgici. I suoi colleghi lo giudicavano imprudente e gli eventi confermeranno questo convincimento. Infatti, durante una lezione, egli chiede ai ragazzi che gli passino un'antologia e a porgergliela è il figlio dell'imperial regio delegato (un funzionario paragonabile all'attuale prefetto). Il professore prende l'antologia, e, «recatasela sotto il naso», la restituisce con una smorfia di disgusto dicendo: «Pute [*puzza*] di croato!».

Il ragazzo riferisce tutto al padre, che pone il professore di fronte a questa alternativa: o affrontare un processo o lasciare la cattedra per una parrocchia. Bennassuti opta per la parrocchia ed essendosi resa disponibile proprio nel marzo del 1849 quella di Cerea viene nominato arciprete e lì destinato. Come si usava allora, vengono pubblicate in onore del nuovo parroco diverse composizioni poetiche, una delle quali – *La Chiesa* –, scritta dal “poeta contadino” Isidoro Orlandi, compare anche sul «Foglio di Verona» del 9 febbraio 1850⁸.

Ma dopo questa vicenda, Bennassuti non è più lo stesso e il suo ex collega Stegagnini spiega così il cambiamento: la punizione subita aveva scatenato in lui un desiderio di ravvedimento a dir poco paradossale, tanto che per farsi perdonare «si diede a comporre una grammatica tedesca in sestine»⁹. Ma, come ha scritto Federico Bozzini, questa non è un'interpretazione convincente¹⁰. È necessario partire invece dalla sconfinata ammirazione nutrita da Bennassuti per Pio IX, un papa da lui definito testualmente «angelico» e protagonista di un pontificato «stupendo»¹¹. Quel papa, che in un primo momento era stato

⁸ *La Chiesa*. Carme lirico comunicato ad alcuni suoi amici in occasione dell'ingresso del nuovo parroco Luigi Bennassuti a Cerea e pubblicato dal prof. ab. Luigi Gaiter in appendice al «Foglio di Verona» del 9 febbraio 1850.

⁹ STEGAGNINI, *I miei tempi*, pp. 110-111.

¹⁰ BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, p. 21.

¹¹ *La Divina Comedia di Dante Alighieri col commento cattolico*, p. III; BENNASSUTI, *Dante e i papi*, p. 10.

considerato (per altro erroneamente) un liberale, verrà poi annoverato fra gli irriducibili conservatori e la svolta avviene, non casualmente, in concomitanza con i sommovimenti del 1848-1849.

Bennassuti compie un itinerario analogo: i suoi entusiasmi filoliberali e la successiva svolta conservatrice coincidono con quelli del papa e anche l'origine della sua grammatica tedesca in versi va individuata in questo contesto. Se l'idea di redigerla può avere anche una motivazione in senso lato politica (favorire lo studio del tedesco significa allinearsi con le direttive delle autorità), l'intenzione non è quella di farsi perdonare (erano tra l'altro passati degli anni), ma di agire in sintonia con le nuove posizioni da lui assunte in ordine al liberalismo e ai suoi fautori. Infatti egli si muove in questa direzione anche come parroco di Cerea, procurandosi l'ostilità dei "patrioti" locali¹² in una misura tale da essere costretto, nel 1866, quando il Veneto passa all'Italia, a seguire gli austriaci e a fuggire in Tirolo.

Con i «versi rimati» si impara il tedesco senza fatica

Lasciando momentaneamente da parte le vicende personali dell'autore, vale la pena soffermarsi sulla grammatica, cominciando dalla strofa iniziale, in cui egli insiste (dal suo punto di vista giustamente) sull'originalità del lavoro¹³:

Se d'apprendere l'idioma hai tu desio
 Che parla di La Magna il popol misto
 Non ti dispiaccia udire il canto mio
 Quantunque spiri un suon ruvido e tristo
 Canto che prima d'or nessuno udio
 Né scritto in carta prima d'or fu visto
 E per venir subitamente al quia
 del sostantivo io ti ragiono in pria.

Egli inizia dunque dai sostantivi e si sofferma subito su una particolarità della lingua tedesca: i nomi composti. Dopo aver ricordato che talora sono formazioni complesse e averne citato a mo' di esempio uno che annovera ben cinque componenti («una sua voce è a cinque nostre eguale»), sottolinea la

¹² Si utilizza per semplicità il termine generico di "patrioti" per indicare tutti coloro che, con varie motivazioni, si opponevano alla dominazione austriaca e quello di "austriacanti" per i loro antagonisti.

¹³ BENNASSUTI, *Saggio di regole della grammatica tedesca*, p. 3.

ricchezza lessicale di cui dispone il tedesco («Ha Germania di nomi un stuol sì denso / Ch'altri a lei contestar non puote il vanto») dovuta alla facilità, favorita anche dai nomi composti, di creare nuovi vocaboli: «Ed escono così voci novelle / In numero tal da pareggiar le stelle»¹⁴.

Vengono quindi prese in considerazione altre regole (le modalità con cui da un nome concreto se ne forma uno astratto, la formazione dei diminutivi), per passare poi a una tipica difficoltà della lingua: il genere dei nomi, così diverso dall'italiano (“la” sole, “il” luna, etc.), per cui diviene indispensabile ricorrere alla memoria e, quindi, all'insostituibile ausilio fornito dai «versi rimati». Scrive infatti Bennassuti: «Maschi, l'uomo, lo spirito, la stagione / il mese, il giorno, i venti e i monti sono». Hanno invece «La femminil generazione / le donne, i fior, le frutta amabil dono»¹⁵.

Sull'efficacia delle rime come «artificio mnemonico» egli non cambierà mai idea. Molti anni dopo, infatti, metterà in versi un altro suo lavoro: la ricostruzione “geografica” (da seguire anche con l'ausilio di una cartina) degli spostamenti di Gesù descritti nei Vangeli. Trattandosi di un itinerario complesso, nulla di meglio delle rime per fissarlo nella memoria. A titolo di esempio, riportiamo due strofe, una sulla fuga in Egitto e una sulla resurrezione¹⁶:

Ratti fuggir col figlio e sposo e madre
Perché in virtù dell'erodiano editto
I bimbi sgozzeran le regie squadre
Né a strapparli varrà dal rio tiranno
Argento o prece o ben tessuto inganno.

L'ottavo dì del suo risorgimento
Vedendol tutti ne facean gran festa
Tranne Tommaso che ne sentia spavento
Ma Gesù lo invitò pieno di affetto
A mettergli la mano dentro al suo petto.

Tornando alla grammatica, per rafforzare i buoni risultati che è sicuro di ottenere sul piano mnemonico con le rime, il parroco ricorre anche alla “personificazione dei nomi”. È un curioso espediente “poetico”, che dovrebbe risultare particolarmente gradito ai ragazzi e che consiste nel presentare gruppi di nomi come masse, come soldati schierati sul campo. Per esempio, per mettere in

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

¹⁶ BENNASSUTI, *Itinerario della vita di Gesù Cristo*, pp. 7, 13.

evidenza le caratteristiche della terza declinazione, scrive: «Questa terza falange al campo venne / Con certi patti suoi particolari». Si tratta infatti di nomi dotati delle stesse desinenze di quelli della seconda declinazione, ma tutti maschili o neutri e quindi con «le sue donne in quiescenza»¹⁷.

Ignoriamo, ma lo possiamo intuire, quanta fatica abbia comportato la stesura di questo singolare lavoro. Sappiamo però che una volta arrivato alla quarta declinazione, l'autore si ferma. Nelle sue intenzioni si tratta semplicemente di una pausa, dovuta alla necessità di sentire qualche giudizio in materia. Stando a un testimone diretto, il citato Stegagnini, Bennassuti invia il manoscritto al direttore del liceo, Gaetano Scarabello, nella convinzione che avrebbe potuto essere adottato a scuola. Ma il direttore, scrive Stegagnini, «lo diede ad esaminare a me ed al professore di lingua tedesca, il famigerato Lehmann. Si rise della proposta e la si scartò»¹⁸. Quel «si rise» risulta particolarmente significativo, perché, come abbiamo visto, Bennassuti aveva espresso il timore («Qualcuno forse riderà») che succedesse qualcosa del genere.

Così la grammatica non solo non verrà completata e destinata agli studenti, ma cadrà nell'oblio e molti anni dopo sarà Bruno Bresciani, studioso della storia e delle tradizioni di Cerea, a prendersi cura del manoscritto e a consegnarlo alla Biblioteca Comunale di Verona dov'è tuttora custodito¹⁹. Oggetto solo di qualche breve riferimento da parte di chi si è occupato di Bennassuti, questa grammatica, o meglio questo abbozzo di grammatica, è rimasto sostanzialmente ignorato²⁰.

Un parroco austriacante in contrasto con i patrioti

Quanto a Bennassuti, che abbiamo lasciato nel 1866 in fuga da Cerea, va precisato che la decisione di allontanarsi dal paese e di seguire gli austriaci nell'imminenza dell'arrivo delle truppe italiane risulta più che giustificata. Egli è infatti in rotta con i patrioti locali e con l'amministrazione comunale da loro controllata. Se l'era inimicata non solo perché in fama di austriacante, ma anche per alcune questioni specifiche: i patrioti, notoriamente anticlericali, tolleravano il lavoro festivo, ostacolavano il parroco nei suoi interventi in campo

¹⁷ BENNASSUTI, *Saggio di regole della grammatica tedesca*, p. 5.

¹⁸ STEGAGNINI, *I miei tempi*, pp. 110-111.

¹⁹ BRESCIANI, *Orizzonti di paese*, p. 36.

²⁰ Solo Federico Bozzini fa qualche riferimento (ma brevemente, in nota) ai contenuti specifici della grammatica. Ritiene infatti che sia sufficiente riportarne la prima strofa «per dare un'idea del lavoro» (BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, p. 81).

scolastico (nel Veneto austriaco i parroci fungevano anche da direttori delle scuole), cercavano di “laicizzare” l’assistenza ai poveri e così via.

Persino la grande passione di Bennassuti per la poesia di Dante gli crea nemici. Egli infatti «scrive della Divina Commedia un commento cattolico, considerandola come un poema sacro, come una sintesi della Bibbia»²¹. A suo giudizio, «la chiave per penetrare lo spirito del Poema è il concetto cattolico ed eminentemente ascetico che guidava il pensiero di Dante»²². Ma anche questi studi, che diversamente dalla grammatica tedesca verranno molto apprezzati, tanto da procurargli onorificenze e premi da parte di Pio IX e di Napoleone III, finiscono per contrapporlo, *more solito*, ai patrioti.

In occasione del sesto centenario della nascita (1865), infatti, Dante è oggetto di un’attenzione particolare: i patrioti lo celebrano come il simbolo della cultura e della civiltà italiane, come un nemico del potere temporale e quindi come un anticipatore delle loro istanze²³. Ma i loro avversari esaltano Dante come il grande difensore della fede e polemizzano contro tutti coloro che trasformano «la Divina Commedia in fucina ove si temprano gli strali più avvelenati con cui battere in breccia non solo il papato politico ma persino lo stesso principio cattolico. Povero Alighieri!»²⁴.

Bennassuti, che non dimentica il suo passato di professore e che segue con attenzione i problemi dell’istruzione, accoglie con entusiasmo alcune critiche di Pio IX alla laicizzazione delle scuole, individuando proprio nello studio di Dante un rimedio efficace per contrastarla. Egli precisa infatti di essersi dedicato a queste tematiche proprio per «giovare veramente alla studiosa gioventù». Si tratta dunque di contrapporre alle false verità del suo tempo gli insegnamenti di Dante e del papa, perché era stato proprio il Sommo Poeta a sostenere che il pontefice «è l’unico vero riformatore del mondo disordinato», e ora, con il Concilio Vaticano I (1869-1870), Pio IX sta «per apporre un salutare rimedio di riforma alla società per tante guise sconvolta»²⁵.

A questo proposito, va tenuto presente che le polemiche dantesche del 1865 risultano particolarmente vivaci nelle parti d’Italia (come Verona) ancora sottoposte alla dominazione straniera. È in questo contesto che nasce nella nostra città il progetto di erigere un monumento al Poeta, perché «Verona sentiva

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² BENNASSUTI, *Giudizi di letterati nazionali e forastieri*, p. VI; BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, p. 71.

²³ BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, pp. 69-70.

²⁴ BRAGGIO, *Elogio del molto reverendo D. Luigi Bennassuti*, p. 27.

²⁵ *La Divina Comedia di Dante Alighieri col commento cattolico*, pp. III, V; BENNASSUTI, *Dante e i papi*, pp. 3-4.

imperioso il bisogno di dimostrare all'Italia e al mondo il suo profondo sentimento di italianità... e non trovò di meglio per manifestarlo che mascherandosi sotto l'aspetto dell'omaggio al Sommo Poeta italiano»²⁶.

L'iniziativa parte dall'Accademia di Agricoltura e dalla Società di Belle Arti e le autorità governative cercano di boicottarla. In seguito, consapevoli del fatto che è «sostenuta con entusiasmo da tutta la cittadinanza»²⁷, finiscono per tollerarla, nel timore di irritare ulteriormente la popolazione. Quando si inaugura il monumento, Giulio Camuzzoni pronuncia un discorso in cui non mancano i riferimenti all'attualità. Egli afferma infatti che Dante, «a differenza di quanto qualcuno sosteneva in mala fede», non era mai stato favorevole alle dominazioni straniere, perché «il suo pensiero precipuo era stato quello dell'unificazione d'Italia»²⁸ e analoghe considerazioni compaiono nell'*Albo Dantesco*, redatto per l'occasione con il concorso di diversi studiosi²⁹. Naturalmente l'austriacante Bennassuti non solo non viene invitato a collaborare all'*Albo*, ma l'avvocato Michelangelo Smania, che ne coordina la realizzazione, polemizza aspramente con lui³⁰.

L'esplosiva polemica di Cerea

Bennassuti era dotato di un carattere molto forte, capace di suscitare consensi e dissensi di pari intensità. Era successo persino all'interno della sua famiglia, dove fratelli e sorelle erano divisi fra chi stava dalla sua parte e chi lo criticava. Tra questi ultimi, va ricordato in particolare Giuseppe, che scrive contro di lui un opuscolo velenoso, accusandolo di ingratitudine nei confronti dei suoi stessi famigliari e di cattivo comportamento anche come parroco³¹. Ma il parroco non ha solo nemici: la maggioranza della popolazione di Cerea non è soddisfatta dell'esilio che egli sta subendo e nel 1867 più di quattrocento famiglie fanno istanza per un suo ritorno. Si avvia così una vicenda complessa, in cui si intrecciano le pressioni del vescovo, quelle del prefetto e i boicottaggi dei patrioti. Nel maggio del 1867, il prefetto, desiderando rendersi conto personalmente della situazione, visita Cerea e i patrioti ricoprono i muri del paese di scritte

²⁶ SCARCELLA, *Il monumento a Dante in Verona*, p. 210

²⁷ FASANARI, *Il Risorgimento a Verona*, p. 329.

²⁸ *Ivi*, p. 330.

²⁹ SCARCELLA, *Il monumento a Dante in Verona*, p. 210; FASANARI, *Il Risorgimento a Verona*, p. 329-330.

³⁰ BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, pp. 74-75.

³¹ BENNASSUTI, *Saluto di persona*.

contro il parroco. Nel giugno successivo, in occasione della festa dello Statuto, si verificano alcuni episodi di violenza nei confronti dei sostenitori del ritorno di Bennassuti³².

Queste violenze hanno però anche conseguenze positive, perché alcuni patrioti, i più moderati, non le condividono e ciò provoca una spaccatura in un gruppo precedentemente compatto. Altre violenze, quelle che si verificano a Verona durante la processione del Corpus Domini del giugno 1867, raffreddano invece la disponibilità del prefetto ad accontentare i fautori del ritorno del parroco, ma un altro grave episodio favorisce la soluzione definitiva del problema. Nel gennaio del 1868, infatti, un'ennesima aggressione avvenuta a Cerea, così violenta da rischiare di trasformarsi in omicidio, convince il prefetto della necessità di non cedere a coloro che ricorrono a questi metodi e di imporre il rientro del parroco.

In luglio il ritorno di Bennassuti appare imminente, ma il giorno 17 si scopre che qualcuno gli ha preparato un'accoglienza del tutto particolare: una mina nella canonica, con un quantitativo di polvere sufficiente a far saltare in aria tutto l'edificio. I ripensamenti del muratore che l'aveva sistemata scongiurano il peggio: egli ammette le sue responsabilità, ma non rivela i mandanti, peraltro facilmente individuabili. La gravità dell'episodio tuttavia accentua la divisione in atto fra la parte moderata e quella estremista dei patrioti.

Nasce da questo attentato non riuscito una sorta di detto popolare («Cerea el paese de la mina») destinato a durare a lungo e a sopravvivere ai personaggi che ne erano stati all'origine. Quanto all'arciprete, tale scoperta lo costringe a rinviare il suo rientro in paese. Che avviene infatti solo nel gennaio del 1869, senza essere preceduto da una pacificazione con i suoi avversari, anche se episodi gravi come quelli del passato non si verificheranno più.

D'altra parte, l'epoca dei contrasti tra patrioti e austriacanti si era definitivamente conclusa con la fine della dominazione asburgica. In compenso, sorgono subito quelli tra moderati e progressisti, che finiscono per dividere nuovamente la popolazione, anche perché Cerea si dimostra in quel periodo incline all'exasperazione dei conflitti interni.

Bruno Bresciani riferisce infatti che durante le campagne elettorali si ricorreva a «speciali arnesi di legno», appositamente costruiti per affiggere i manifesti a un'altezza tale da rendere impossibile l'immediata distruzione da parte degli avversari. E non mancavano neppure gli «squilli di tromba burleschi» con cui i vincitori irridevano gli sconfitti³³. Alla guida dei moderati c'era Giu-

³² BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, pp. 190-194.

³³ BRESCIANI, *Orizzonti di paese*, p. 31.

seppe Morgante, che, al tempo della dominazione austriaca, era stato il punto di riferimento dei patrioti e quindi l'antagonista del parroco austriacante. Anche dopo l'annessione all'Italia, egli continua a esercitare un ruolo decisivo nelle vicende di Cerea, tanto che ricoprirà la carica di sindaco fino al 1882.

Morgante gode di una posizione economico-sociale di rilievo (è il secondo degli estimati) ed è in relazione di parentela e di amicizia con i due più celebri patrioti veronesi: Carlo Montanari (che è suo cognato) e Aleardo Aleardi. Probabilmente legato alla massoneria, è un convinto anticlericale, e, secondo Bruno Bresciani, una «distinta figura di gentiluomo di campagna da citare ad esempio per probità, saggezza e bontà d'animo». Quanto alla violenza nei confronti degli avversari politici (esercitata come abbiamo visto anche contro il parroco), si tratterebbe, sempre secondo Bresciani, di azioni compiute da «gregari non sufficientemente controllati»³⁴.

Di segno opposto l'interpretazione di Federico Bozzini, che mette in rilievo il cinico opportunismo e la mancanza di scrupoli non solo di questo personaggio, ma anche di coloro che lo spalleggiano, la cosiddetta "Banda Morgante". Nel 1882, Morgante viene sconfitto alle elezioni e si conclude il «monopolio trentennale» da lui esercitato a Cerea³⁵. Per una singolare coincidenza, in quello stesso anno muore Luigi Bennassuti, ma la quasi contemporanea uscita di scena dei due antagonisti non comporta la fine delle contrapposizioni a cui avevano dato origine e che dividono ancora per lungo tempo i ceretani.

Nel 1907, infatti, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte dell'arciprete, viene inaugurata una lapide commemorativa³⁶ dettata da Carlo Cipolla che ricorda la permanenza più che trentennale di Bennassuti a Cerea, dove era «ammirato e amato», il suo impegno in ambito pastorale e i suoi commenti alla *Divina Commedia* «che dai dotti ebbero plauso e che Pio IX e Napoleone III meritatamente premiarono»³⁷. Ma anche in quella circostanza, non mancano in paese le voci dissenzianti: le autorità locali non intervengono e c'è chi sostiene che si sta onorando un uomo che aveva cercato «di mandare in galera i nostri vecchi»³⁸.

³⁴ *Ivi*, pp. 30-31.

³⁵ BOZZINI, *L'arciprete e il cavaliere*, p. 173.

³⁶ Già nel 1882, don Gregorio Braggio aveva formulato l'auspicio che i ceretani onorassero in modo imperituro («un sasso, un marmo vi chieggo che ricordi l'uomo grande») Bennassuti che a suo giudizio meritava di essere equiparato alle due grandi glorie locali: Paride da Cerea e Anton Maria Lorgna (BRAGGIO, *Elogio del molto reverendo D. Luigi Bennassuti*, pp. 35-36).

³⁷ BRESCIANI, *Orizzonti di paese*, p. 33.

³⁸ *Ivi*, p. 35; BRESCIANI, *Terre e castella*, pp. 18-20.

Tre anni prima dell'inaugurazione della lapide, era morto anche Morgante e, con il passare del tempo, le vicende legate ai suoi contrasti con il parroco caddero gradualmente nell'oblio. Continuerà invece a essere usata, anche quando non se ne conoscerà più l'origine, l'espressione («el paese de la mina»), divenuta sinonimo di Cerea. Se la stranezza di una grammatica tedesca in versi poteva passare facilmente nel dimenticatoio, l'episodio della canonica imbottita di esplosivo durante la fase finale della lotta fra «l'arciprete e il cavaliere» (così Bennisutti e Morgante nel titolo del bel libro di Federico Bozzini) era troppo clamoroso per scomparire in tempi brevi dai ricordi della gente del luogo.

Bibliografia

- Albo dantesco veronese*, Milano 1865
- BENNASSUTI G., *Saluto di persona del secolo a suo fratello sacerdote e parroco*, Verona 1868
- BENNASSUTI L., *Dante e i papi. Omaggio ... all'episcopato cattolico raccolto in Roma nel Concilio Ecumenico Vaticano*, Padova 1870
- BENNASSUTI L., *Giudizi di letterati nazionali e forastieri sul concetto cattolico della Divina Commedia*, Verona 1868
- BENNASSUTI L., *Itinerario della vita di Gesù Cristo in prosa ed in verso secondo la concordanza Patrizi*, Verona 1879
- BENNASSUTI L., *Saggio di regole della grammatica tedesca esposte in ottava rima ... dedicato allo zelantissimo Ab. Gaetano Scarabello*, in Biblioteca Civica di Verona, ms 3298
- BOZZINI F., *L'arciprete e il cavaliere. Un paese veneto nel Risorgimento italiano*, Roma 1985
- BRAGGIO G., *Elogio del molto reverendo D. Luigi Bennassuti arciprete e vicario foraneo di Cerea letto ... il giorno trigesimo ed edito il giorno anniversario della morte 11 gennaio 1883*, Ripatransone 1883
- BRESCIANI B., *Orizzonti di paese*, Verona 1954
- BRESCIANI B., *Storie e storielle*, con illustrazioni di G. Zancolli, Verona 1936
- BRESCIANI B., *Terre e castella delle Basse Veronesi*, Bergamo 1933
- La Divina Comedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti arciprete di Cerea*, Verona 1865
- FASANARI R., *Il Risorgimento a Verona 1797-1866*, Verona 1958
- GAITER L., *Una nuova poesia del Ciabattino dell'Adige*, «Foglio di Verona», 9 febbraio 1850
- LUCIANI E., *Da Napoleone alla contestazione. Il "Maffei" nelle cronache veronesi 1804-1970*, Verona 2017
- MESSEDAGLIA L., *Vita di collegio a Verona imperante l'Austria*, in *Echi del passato. Nuova serie di varietà storiche e letterarie*, Verona 1958
- Programma dell'I. R. Ginnasio Liceale di Verona nella chiusa dell'anno scolastico 1854-55*, Verona 1855
- RONCONI T., *Le origini del Liceo Ginnasio S. Maffei di Verona*, Torino 1909
- SCARCELLA F., *Il monumento a Dante in Verona nel carteggio segreto della polizia austriaca*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XVIII (1966-1967), pp. 209-261
- STEGAGNINI L., *I miei tempi*, in Biblioteca Civica di Verona, ms 3113

Abstract

L'arciprete e la grammatica. L'«impresa pazzesca» in ottava rima di Luigi Bennassuti

In un'immaginaria biblioteca riservata alle curiosità librerie non potrebbe mancare la grammatica tedesca in versi di Luigi Bennassuti. Egli la scrive nel 1855, nella convinzione di aiutare gli studenti che ritengono quasi insormontabili le difficoltà di quella materia. Ma altrettanto insormontabile si rivela la trasformazione di una grammatica in una sorta di poema e Bennassuti non porta a termine il suo tentativo. La vicenda di questo libro non concluso e non pubblicato non costituisce soltanto un evento curioso, ma anche un'occasione per conoscere un personaggio del tutto particolare e il singolare contesto storico in cui agisce.

The archpriest and the grammar. The "crazy enterprise" in octave rhyme of Luigi Bennassuti

The german grammar in verse of Luigi Bennassuti would be suitable for an imaginary library of eccentric books. Bennassuti writes this grammar in 1855 to help the students who consider german language too difficult to learn. But also the transformation of a grammar in a sort of poem turns out to be very difficult and Bennassuti does not succeed in finishing it. The story of this grammar never finished and never published is not only a curious event but also an opportunity to know a particular figure as Bennassuti and the peculiar historical background of this affair.

COMUNICAZIONI E RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE

Riviste veronesi (anno 2016)

a cura di FAUSTA PICCOLI

Prosegue, con i sommari dell'anno 2016, la rubrica *Riviste veronesi*, che rende disponibili *on line* i sommari di tutti i periodici a carattere storico che si occupano di argomenti veronesi, pubblicati nel territorio veronese, con la duplice finalità di dare maggior visibilità a un patrimonio editoriale spesso poco conosciuto e di offrire un ausilio alla ricerca per quanti si occupano di argomenti di storia locale e non¹. Le riviste edite nel 2016 e qui indicizzate sono 13²:

1. «Annuario Storico della Valpolicella»
2. «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona»
3. «Il Baldo. Quaderno Culturale»
4. «Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Sezione di Geologia Paleontologia Preistoria»
5. «Cimbri / Tzimbar»
6. «El Gremal»
7. «La Lessinia. Ieri, Oggi, Domani»
8. «La Mainarda»
9. «Quaderni Culturali Caprinesi»
10. «Quaderni di Coalonga»
11. «Studi Storici Luigi Simeoni»
12. «La Valdadige nel cuore»
13. «Verona Illustrata»

¹ Per le finalità della rubrica, i criteri di inclusione/esclusione delle riviste, le convenzioni tipografiche utilizzate e alcune osservazioni sulla storia della bibliografia veronese, si rinvia alla premessa di *Riviste veronesi (anni 2010-2015)*, a cura di F. PICCOLI, in *Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese. I*, Verona 2016, pp. 135-138.

² Alle riviste indicizzate per le annate 2010-2015 si aggiunge in questa sede «El Gremal», di cui si riportano i sommari per le annate 2010-2016.

Annuario Storico della Valpolicella

ISSN: 2281-9991

Direttore scientifico: Pierpaolo Brugnoli

Coordinatore redazionale: Andrea Brugnoli

Redazione: Sergio Benedetti, Riccardo Bertolazzi, Claudio Bismara, Claudia Bissoli, Lino Vittorio Bozzetto, Andrea Brugnoli, Pierpaolo Brugnoli, Alfredo Buonopane, Alberto Castagna, Giovanni Castiglioni, Giorgio Chelidonio, Bruno Chiappa, Valeria Chilese, Marianna Cipriani, Giannantonio Conati, Giuseppe Conforti, Ettore Curi, Dario Degani, Pio Degani, Evelina De Rossi, Massimo Donisi, Andrea Fedrighi, Silvia Ferrari, Maria Paola Guarienti, Emanuele Luciani, Davide Padovani, Uranio Perbellini, Maria Antonietta Polati, Marina Repetto, Luciano Rognini, Fabio Saggioro, Giuliano Sala, Enrico Scognamillo, Fiammetta Serego Alighieri, Vito Solieri, Gigi Speri, Michele Suppi, Flavia Ugolini, Anna Vaccari, Gian Maria Varanini, Mattia Vinco, Giovanni Viviani, Alessandra Zamperini, Silvana Zanolli, Giulio Zavatta

Periodicità: annuale

Editore: Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella; Gianni Bussinelli editore

Sede della redazione: c/o Biblioteca Civica, viale Verona 27, Fumane (Verona)

Recapito: via Vaio 25, Fumane (Verona)

E-mail: info@cdiv.it

Web: <http://cdiv.it> (on-line gli indici delle annate 1982-1999; i sommari delle annate 1999-2014; i PDF dei contributi delle annate 1999-2012); in corso di migrazione su: <http://www.veronastoria.it/ojs/index.php/ASValp>

XXXII (ANNO 2015-2016)

Presentazione. *Una promozione del territorio dimenticando la sua storia?*, di P.P. Brugnoli, pp. 7-8

LABORATORIO

CAPELLINI S., *Il reimpiego di materiale lapideo di epoca romana in Valpolicella*, pp. 11-50

CHIAPPA B., *I mulini da grano della Valpolicella*, pp. 51-74

BRUGNOLI P.P., *Molina e i suoi mulini*, pp. 75-92

BONTEMPO E. - SALA G., *Gli affreschi dell'oratorio di Santa Sofia a Pedemonte*, pp. 93-110

BRUGNOLI P.P., *Due altari della chiesa delle Maddalene trasferiti nella parrocchiale di Pescantina*, pp. 111-116

CURI E., *Il territorio della Valpolicella alla fine del Settecento nelle relazioni dell'Accademia di Agricoltura*, pp. 117-138

BISSOLI C., *Il monumento funerario Allegri Zorzi di Ugo Zannoni nella cappella di Santa Sofia di Pedemonte*, pp. 139-162

LUCIANI E., *Una politica per lo sport e la politica come sport; Luigi Bellini Carnesali (1870-1940)*, pp. 163-196

LANARI M., *Guido Farina e la Valpolicella*, pp. 197-210

OSSERVATORIO

Presentazione del Giornale di memorie di Benedetto del Bene, pp. 213-214

ZAMPERINI A., *Giornata di Studi Turriani*, pp. 215-217

DE ROSSI E., *Tra storia e agraria: un percorso per gli studenti dell'Istituto Stefani Bentegodi*, pp. 218-219

L'attività del Centro di Documentazione per la Storia della Valpolicella, pp. 220-230

Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

ISSN: 0365-0014

Direttore responsabile: Alberto Castaldini

Cura editoriale: Camilla Bertani, Chiara Contri

Periodicità: irregolare

Editore: Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona

Sede della redazione: Palazzo Erbisti, via Leoncino, 6, Verona

E-mail: aaslvr@libero.it

Web: www.aaslvr.it

CLXXXVI (AA. 2012-2013, stampa 2015)

Organi statutari, p. v

Serie dei Presidenti e dei Segretari, pp. VII-IX

Elenco soci al 30 settembre 2014, pp. XI-XVII

Adunanze del Corpo accademico 2012-2013, pp. XIX-XXXVII

Adunanze del Corpo accademico 2013-2014, pp. XXXIX-LXV

DOCUMENTI

Bilancio consuntivo al 31 dicembre 2012, pp. LXIX-LXXI

Bilancio consuntivo al 31 dicembre 2013, pp. LXXIII-LXXV

RELAZIONI DEL PRESIDENTE SULL'ATTIVITÀ NEL 2012-2014

SCIARRETTA G., *Inaugurazione dell'anno accademico 2012-2013*, pp. 3-7

SCIARRETTA G., *Inaugurazione dell'anno accademico 2013-2014*, pp. 9-13

MEMORIE DELLA CLASSE DI AGRICOLTURA SCIENZE FISICHE MATEMATICHE E NATURALI

CURI E., *L'Accademia e la piscicoltura nel Veronese*, pp. 17-24

VEDOVELLI G., *Antiche e moderne tecniche di pesca sul Lago di Garda*, pp. 25-38

CAMBIÈ G.M., *La guerra di Libia*, pp. 39-46

CURI E., *La nascita dell'istruzione agraria in Italia (1866-1900)*, pp. 47-54

CURI E., *Brevissima storia delle Terme di Caldiero (1458-2013)*, pp. 55-66

BOMBIERI G. - GOBBI M. - LATELLA L. - ZANNOTTI S. - ZORZIN R., *Ricerche naturalistiche sul Monte Carega*, pp. 67-93

ZORZIN R. - RAPAZZONI C.A. - ROGHI G., *Una Pompei di 50 milioni di anni fa: primi risultati di un carotaggio nella Pesciara di Bolca*, pp. 95-104

FACCHIN E. - VICENZONI G.F. - GIORGETTI G., *Commemorazione del dottor Dino Bertocchi nel 25° anniversario dalla morte*, pp. 105-118

CAMBIÈ G.M., *'Fossili' della vita tradizionale del veronese: i fermacoperte per buoi (canàole)*, pp. 119-128

- MEMORIE DELLA CLASSE DI SCIENZE MORALI STORICHE E FILOLOGICHE
- CASTALDINI A., *Padre degli emigranti e fratello dei perseguitati. Il francescano Clemente Gatti (1880-1952), testimone della carità in Romania*, pp. 131-146
- GRANDIS G., *La porta: metafora della trascendenza della persona*, pp. 147-152
- PERBELLINI E., *Sotto un altro cielo. Lettere di combattenti veronesi dalla Tripolitania e dalla Cirenaica (1911-1912)*, pp. 153-168
- BONUZZI L., *Ghiribizzi psicopatologici intorno alla vicenda dello 'Smemorato di Colleghno'*, pp. 169-182
- VIVIANI G.F., *L'ultimo emblema della città*, pp. 183-195
- BRUGNOLI P., «Expense facte» nel 1468 a Verona «pro fabrica beccariorum de Ponte Novo», pp. 197-208
- GUZZO E.M., *Una traccia spagnola per il pittore Michele de 'Fachai'*, pp. 209-224
- FABBRI L., *Giovanni Ceschini (1605-post 1660), pittore veronese del Seicento*, pp. 225-240
- MALATESTA L., *I forti italiani del veronese dal 1860 al 1918: piani operativi e storia bellica*, pp. 241-264
- BOZZETTO L.V., *Verona: una fortezza in stile grandioso. L'ultimo genie-director abburgico: Andreas Tunkler von Treuimfeld*, pp. 265-290
- TREVISAN G., *Lo stato attuale dei forti del veronese. Riuso e abbandono*, pp. 291-314
- PASA M., *I grandi progetti d'area: appunti sull'ingegneria idraulica veneta*, pp. 315-341
- VILLANI G., *Il fascino dell'opera*, pp. 343-347
- BORELLI G., *In margine al metodo e ai fini della storia economica al tempo di Gino Barbieri*, pp. 349-351
- VECCHIATO F., *Gino Barbieri e l'Università a Verona*, pp. 353-368
- CARCERERI DE PRATI C., ... *La buona composizione dell'opera..., spigolando tra modelli e forme di dialogo processuale tra storia ed attualità*, pp. 369-380
- ZALIN G., *Franco Sartori (1922-2004) e i suoi contributi storici presentati all'Istituto Veneto*, pp. 381-419
- VOLPATO G., *Una lettera di Don Francesco Oliboni ad Abramo Massalongo*, pp. 421-440
- INCONTRO DI STUDIO: ALEARDO RODELLA A DIECI ANNI DALLA SCOMPARSA,
VERONA, 12 DICEMBRE 2014
- ZALIN G., *La rinascita economica e sociale di Verona, 1945-1950: brevi considerazioni*, pp. 443-453
- CASTAGNA V., *Aleardo Rodella e Guido Gonella*, pp. 455-464
- BONUZZI L., *Aleardo Rodella e la psicologia*, pp. 465-472
- MARCOLUNGO F., *L'incontro con la filosofia francese contemporanea*, pp. 473-480
- ROSSETTI G.N., *L'altra immagine*, pp. 481-483
- NOTO S., *La cultura cattolica e gli anni del «magistero» al Liceo Maffei*, pp. 485-499
- Catalogo delle edizioni dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, pp. 501-507
- Avvertenze per i collaboratori*, pp. 509-511

Il Baldo. Quaderno Culturale

Coordinamento: Maurizio Delibori

Redazione: C.T.G. Animatori Culturali e Ambientali «Monte Baldo» di Caprino

Periodicità: annuale

Sede della redazione: Via G. Sandri, 24, Caprino (Verona)

Web: www.ctgbaldolessinia.org

E-mail: m.delibori@alice.it

27 (2016)

Presentazione, p. 3

IL TERRITORIO E L'AMBIENTE

DELIBORI M., *Credenze, dicerie e luoghi comuni da precisare o sfatare nel Baldo-Garda*, pp. 7-26

GALVAGNI M. - ALLEGRINI L. - ALLEGRINI A. - DELIBORI M. - MORONER P., *Per un ricettario alle erbe, frutta e prodotti tipici del Baldo Garda*, pp. 27- 70

L'UOMO E LE SUE TESTIMONIANZE

CRISTINI V., *Malghe caprinesi: "Zocchi e zonchi ora detti li Collonelli..." di Pesina*, pp. 73-84

SALA G., *La riviera veronese del Garda dal Medioevo alla fine della Repubblica di Venezia: il governo, il presidio, il capitano del lago*, pp. 85-100

CLASSE 3 G SCUOLA SECONDARIA PRIMO GRADO SAN ZENO, *Gli irredentisti trentini non solo Cesare Battisti, Fabio Filzi, Damiano Chiesa, ma anche uomini e donne comuni, spesso dimenticati*, pp. 101-120

SALANDINI F., *Ogni albero un nome, una memoria un'anima. Parchi e viali della rimembranza*, pp. 121-126

SALA G., *Un inedito affresco di fine '300 / primo '400 in località Caiar di Caprino*, pp. 127-132

GASPARI R., *'Na olta! 'Na olta! (notizie per i più giovani, memorie per gli anziani)*, pp. 133-150

CAVAGGION E., *Racconti durante la guerra a Garda*, pp. 151-162

**Bollettino del Museo Civico di Storia Naturale di Verona.
Sezione di Geologia Paleontologia Preistoria**

ISSN: 1590-8402

Direzione: Leonardo Latella

Founding editor: Sandro Ruffo †

Editor in chief: Leonardo Latella

Editors: Alessandra Aspes, Angelo Brugnoli, Roberto Zorzin

Editorial board: - Botanica - C. Blasi (Roma), Carmela Cortini-Pedrotti (Camerino), Giovanni Cristofolini (Bologna), Riclef Grolle (Jena), David L. Hawksworth (London), Guido Moggi (Firenze), Pier Luigi Nimis (Trieste), Franco Pedrotti (Camerino), Sandro Pignatti (Roma), Livio Poldini (Trieste), Herbert Reisinger (Innsbruck), Harald Riedl (Wien), Giovanni Sbrulino (Venezia) - Zoologia - Roberto Argano (Roma), Paolo Audisio (Roma), Sebastiano Barbagallo (Catania), Denise Bellan-Santini (Marseille), Marco Bologna (Roma), Dan Danielopol (Mondsee), Louis Deharveng (Toulouse), Folco Giusti (Siena), Franz Krapp (Bonn), Alessandro Minelli (Padova), Giuseppe Osella (L'Aquila), Bruno Sabelli (Bologna), Valerio Sbordoni (Roma), Wim Vader (Tromsø), Augusto Vigna Taglianti (Roma), Aldo Zullini (Milano) - Geologia e Paleontologia - Alexandre Bannikov (Moskva), Alberto Castellarin (Bologna), Maria Bianca Cita (Milano), Mauro Cremaschi (Milano), Carlo Doglioni (Roma), Derek Ford (Hamilton), Paolo Forti (Bologna), Alexander Klimchouk (Kiev), Walter Landini (Pisa), Nevio Pugliese (Trieste), Domenico Rio (Padova), Benedetto Sala (Ferrara), Ugo Sauro (Padova), Enrico Serpagli (Modena), Andrea Tintori (Milano), James C. Tyler (Washington D. C.) - Preistoria - Carlo Baroni (Pisa), Alberto Broglio (Ferrara), Leone Fasani (Verona), Maria Antonietta Fugazzola (Roma), Giacomo Giacobini (Torino), Jean Guilaine (Paris), Janusz K. Kozłowski (Kraków), Venceslas Kruta (Paris), Carlo Peretto (Ferrara), Luciano Salzani (Verona), Christian Strahm (Freiburg)

Periodicità: annuale

Web: http://www.museostorianaturaleverona.it/nqcontent.cfm?a_id=44152&tt=museo (online i PDF delle annate 2006-2016)

E-mail: leonardo.latella@comune.verona.it

40 (2016)

TAVERNE L., *Les poissons crétacés de Nardò. 39°. Altamuraichthys meleleoi gen. et sp. nov. (Teleostei, Ichthyodectiformes, Ichthyodectidae)*, pp. 3-19

MARSHALL S.R. - VIAROLI P. - ZORZIN R., *Chemical and physical analysis of a selection of karst springs on the carbonate plateau of the Lessini Mountains of Verona*, pp. 21-35

ZANNOTTI S., *Morphometric analysis on *M1* to determine subfossil specimens of *Microtus arvalis* (Pallas, 1778) and *Microtus agrestis* (Linnaeus, 1761) from North-Eastern Italy*, pp. 37-51

MARCHESINI S. - MIGLIAVACCA M., *Numbers and letters as tools of production processes in Iron Age: the case of the weight looms in ancient Lessinia (Northern Italy)*, pp. 53-66

TREVISAN D., *Reperti di Francesco Masè all'Esposizione Preistorica Veronese del 1876: proposta di identificazione dei materiali dal Veronese e dal Mantovano*, pp. 67-80

Cimbri / Tzimbar
Vita e Cultura delle Comunità Cimbre
Rivista del Curatorium Cimbricum Veronense

Direttore responsabile: Carlo Caporal
Coordinatore redazionale: Marzio Miliani
Comitato Scientifico: Presidente e Consiglio Direttivo del Curatorium
Periodicità: variabile (semestrale/annuale)
Direzione e Redazione: c/o Museo dei Cimbri della Lessinia, 37030 Giazza di Selva di Progno (Verona)
E-mail: museocimbri@gmail.com
Web: www.cimbri.it; on-line i sommari indici delle annate 1989-2000

XXVIII, n. 53 (anno 2016)

MASSALONGO V., *Presentazione*, pp. 7-8

ATTI DEL XXV CONVEGNO DEGLI INCONTRI TRA/MONTANI, 25-27 SETTEMBRE 2015 - ASIAGO
"MONTAGNE DI GUERRA. MONTAGNE DI PACE"

MACULOTTI G., *Montagne di guerra. Montagne di pace*, pp. 9-12

BORTOLI G., *Grande guerra e popolazione civile nei 7 Comuni*, pp. 13-36

MELOTTI F., *Ecomuseo delle trincee della Lessinia*, pp. 37-40

CAROLLO M., *Progetto per la Tutela e la valorizzazione del Patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale sugli Altipiano vicentini*, pp. 41-48

ANTONELLI Q., *Vita quotidiana in Trentino e nella Giudicaria durante la Grande Guerra*, pp. 49-66

RABAGLIO M., *«Sono migliaia di giorni che il ricordo non sa»*, pp. 67-86

CIAPPONI LANDI B., *1914: quattro valtelinesi illustri contro la guerra*, pp. 87-92

PATTI I., *La guerra in gioco: progetti e oggetti dell'Italia in guerra*, pp. 93-104

ZULBERTI M., *Profughi. L'evacuazione verso la Val Rendena, giugno 1915*, pp. 105-108

FAIFERRI I., *«Accogliere i profughi... per spirito patriottico e sentimento umanitario»: l'evacuazione di Ponte di Legno (1915-1919)*, pp. 109-122

CRISMA A., *Dieci anni con i cimbri (seconda parte)*, pp. 123-138

TINAZZI M., *La movimentata storia dell'osteria di Revolto (seconda parte)*, pp. 139-154

LUCCHI R., *An lappan 'un tzimbarn – Le favole cimbre*, pp. 155-158

RUSSO N., *Vivere sopra e sotto le montagne*, pp. 159-162

MASSALONGO V., *Gebinn Tönle Bintarn 2016*, pp. 163-168

MASSALONGO V., *Attività del Curatorium Cimbricum Veronense*, pp. 169-170

El Gremal

Redazione: Sonia Devoti, Gabriele Nascimbeni, Bruno Pericolosi, Luigi Perotti, Angela Sartori, Colomba Sartori, Lorena Valenti
Impaginazione e stampa: Tipolitografia Artigiana - San Giovanni Lupatoto (Vr)

Anno 2010

EDITORIALE, pp. 4-6

SPIRITUALITÀ

PONTALTO L., *Olio d'Autore... divino*, pp. 7-11

CULTURA

GRUPPO CTG BRENZONE, *Il valore dell'accoglienza*, pp. 12-13

SARTORI R., *La lunga questione brenzonese tra spinte centrifuche e tentazioni centriste*, pp. 14-16

SARTORI C., SARTORI S., ... *celeste è questa corrispondenza d'amorosi sensi... (seconda parte)*, p. 17-22

EVENTI MUSICALI, pp. 23-25

STORIA

VAN LIESHOUT FATTORI I., *Idea Europa: un sogno divenuto realtà*, pp. 26-27

FARAONI M., *Un brensonal misterioso*, pp. 28-30

SENATORE GONDOLA V., *Storie d'antiche bettole sul Baldo, fra trasgressione e libertà*, pp. 31-33

GAIONI C., *Mario Rigoni Stern, mio padre e la guerra di Russia*, pp. 34-37

SENATORE GONDOLA V., *A Brenzone pochi pescatori, ma tanta pesca*, pp. 38-40

TURISMO, pp. 41-46

ARTE

SIGNORINI E., *Brenzone paese dipinto?*, pp. 47-51

RICONOSCIMENTO, p. 51; CURIOSITÀ, pp. 52-57

EMIGRAZIONE

PERBELLINI E., *Emigrazione all'estero dal Comune di Castelletto di Brenzone 1876-1914 (e oltre)*, pp. 58-63

AMBIENTE, pp. 64-67; NOVITÀ LIBRI, pp. 68-69; TRADIZIONI, pp. 70-71

ARCHEOLOGIA, pp. 72-73

TREMOLADA R., *Nuove ricerche nel sito di Castelletto di Brenzone*, p. 74

SCUOLA, pp. 75-84; RACCONTI, pp. 85-87; RICORDI, pp. 88-92; SPORT, pp. 93-97; PERSONAGGI, pp. 98-103; ACCADDE, pp. 104-105; FLASH, pp. 106-109; REPORTAGE, pp. 110-111; POESIA, pp. 112-113; GASTRONOMIA, p. 114; FOTOGRAFIA, pp. 115-120

Anno 2011

EDITORIALE, pp. 4-5

SPIRITUALITÀ E CULTURA

PONTALTO L., *Fratelli d'Italia... Castelletto s'è desta! Dov'è la Vittoria?*, pp. 6-13

CULTURA

PERBELLINI E., *Vita religiosa e morale a Brenzone nella prima e nella quarta decade del Novecento*, pp. 14-22

ATTUALITÀ, pp. 23-33

AMBIENTE, pp. 23-25

DEGL'INNOCENTI D., *Extravergine d'oliva: un tocca e sana del Garda*, pp. 34-37

DELIBORI M., *Aspettando... il parco del Baldo*, pp. 38-40

TRADIZIONI, pp. 41-45

STORIA

SENATORE GONDOLA V., *Il Risorgimento nell'alto Garda. Il garibaldino Tommaso Marani di Brenzone*, pp. 46-49

FARAONI M., *Quell'ultimo giorno...*, pp. 50-52

DEVOTI S., *La filodrammatica di Castelletto*, pp. 53-54

PERSONAGGI

CANDELA L., *Buon vento, Emi!*, pp. 55-57

GAIONI C., *L'alpino e maestro Beppino Brighenti: un esempio d'impegno e umanità*, pp. 58-65

DEVOTI S., *Antonio Foresti, un artista nascosto*, pp. 66-67

TERMINE GUELI F., *Luigi Termine: da Somnavilla a medico personale dell'Imperatore d'Etiopia*, pp. 68-70

RACCONTI, pp. 71-73

ARTE

SIGNORINI E., *Un dipinto dimenticato: "la visitazione – trasfigurazione"*, pp. 74-76

RICORDI, pp. 77-81; SCUOLA, pp. 82-88; EVENTI CULTURALI, pp. 89-91; EVENTI MUSICALI, pp. 92-94; NOVITÀ LIBRI, p. 95; SPORT-AMBIENTE, pp. 96-97; BIOTURISMO-SPORT, pp. 98-103; ACCADDE, pp. 104-106; GASTRONOMIA, p. 107; FLASH, pp. 108-111; REPORTAGE, pp. 112-113; POESIA, pp. 114-115; FOTOGRAFIA, pp. 116-120

Anno 2012

EDITORIALE, pp. 4-5

SPIRITUALITÀ, pp. 6-11

STORIA

GEMMA BRENZONI C., *Il territorio di Brenzone alla fine del Settecento*, pp. 12-14

PERBELLINI E., *“Sotto un altro cielo”. Lettere dei soldati brenzonesi dalla Libia (1911-1912)*, pp. 15-23

SENATORE GONDOLA V., *Scorribanda tra gli antichi atti notarili di Brenzone*, pp. 24-27

ATTUALITÀ, pp. 28-50; EVENTI MUSICALI, pp. 51-53; TESTIMONIANZA, pp. 54-59

ARTE

SALA G., *Gli affreschi trecenteschi all’oratorio di Sant’Antonio a Biasa di Brenzone*, pp. 60-63

VELA, pp. 64-73; SPORT, pp. 74-77; SCUOLA, pp. 78-89; RACCONTO, pp. 90-92; GRUPPO GIOVANI, p. 93; TRADIZIONI, pp. 94-96; RICORDI, pp. 97-105; EMIGRAZIONE, pp. 106-109; ACCADDE, pp. 110-111; FLASH, pp. 112-114; GASTRONOMIA, p. 115; REPORTAGE, pp. 116-117; POESIA, pp. 118-119; COME ERAVAMO, p. 120

Anno 2013

EDITORIALE, pp. 4-5

CULTURA, pp. 6-23

SALA G., *Gli affreschi del maestro Giorgio da Riva presso l’oratorio di San Pietro in Vincoli a Campo di Brenzone*, pp. 14-21

STORIA, pp. 24-30; PERSONAGGI, pp. 31-37; EVENTI MUSICALI, pp. 38-40; ATTUALITÀ, pp. 41-58; SPORT, pp. 59-63; CRONACA, pp. 64-67; ARTE, pp. 68-71; TRADIZIONI, pp. 72-77; RICORDI, pp. 78-83; EMIGRAZIONE, pp. 84-87; AMBIENTE, pp. 88-93; RACCONTI, pp. 94-95; CURIOSITÀ, pp. 96-99; SCUOLA, pp. 100-104; NOVITÀ LIBRI, p. 105; FLASH, pp. 106-113; ACCADDE, pp. 114-115; REPORTAGE, pp. 116-117; POESIA, pp. 118-119; FOTOGRAFIA, p. 120

Anno 2014

EDITORIALE, pp. 4-5

SPIRITUALITÀ, pp. 6-11; STORIA, pp. 12-18

ARTE

SALA G., *Gli affreschi dell’oratorio di San Zeno a Castelletto di Brenzone*, pp. 19-23

ATTUALITÀ, pp. 24-54; COME ERAVAMO, p. 55; PERSONAGGI, pp. 56-59; EVENTI MUSICALI, pp. 60-63; CURIOSITÀ, pp. 64-67; RICORDI, pp. 68-70, pp. 80-81; EMIGRAZIONE, pp. 71-73; SCUOLA, pp. 74-79; SPORT, pp. 82-83; LIBRI, pp. 84-87; FLASH, pp. 88-95; POESIA, pp. 96-99; ACCADDE, pp. 100-101; REPORTAGE, pp. 102-103; GASTRONOMIA, p. 104

Anno 2015

EDITORIALE, pp. 4-5

- STORIA, pp. 6-29
 SALA G., *Possedimenti del monastero di San Zeno di Brenzone: conduttori e canonici come si desumono da pergamene di fine XII e XIII secolo (1186-1281)*, pp. 6-12
 ZACCARIA M., *Mio nonno: un irredentista "medaglia d'argento" nella Prima Guerra Mondiale*, pp. 13-17
 PERICOLOSI B., *"Lucciola per lanterna..." L'inizio della Grande Guerra a Brenzone nel racconto di un futurista*, pp. 18-23
 SENATORE GONDOLA V., *Presenze clandestine a Campo*, pp. 28-29
- CULTURA, pp. 30-34
 DEVOTI S. – VALENTI L., *50 anni fa il ritrovamento della "Pietra di Castelletto"*, pp. 32-34
- PERSONAGGI, pp. 35-47
 GAIONI C., *Il regalo di Erich Rausch: la Via Crucis vivente di Castelletto*, pp. 35-41
- ATTUALITÀ, pp. 48-57; TESTIMONIANZE, pp. 58-59; RACCONTI, pp. 60-70; NOVITÀ LIBRI, p. 71-76; EVENTI MUSICALI, pp. 77-79; RICORDI, pp. 80-84; SCUOLA, pp. 85-93; LE BOTEGHE DE 'NA VOLTA, pp. 94-99; SPORT, pp. 100-105; VELA, pp. 106-107; FLASH, pp. 108-115; ACCADDE, pp. 116-117; REPORTAGE, pp. 118-119; COME ERAVAMO, p. 120

Anno 2016

- EDITORIALE, pp. 4-5
- CULTURA
 PONTALTO L., *La misericordia: architrave della vita*, pp. 6-13
 PERICOLOSI B., *Aiuto, Help, S.O.S. Brenzone, ti prego... ascolta ed agisci!*, pp. 14-20
 GAIONI C., *Sono la vostra Biblioteca di Brenzone sul Garda*, p. 21
- STORIA
 SENATORE GONDOLA V., *Cenni storici sulla fabbrica della magnesia*, pp. 22-25
 SCHWARZ SCAVAORTZ S., *Uomini e barche*, pp. 26-29
 SALA G., *Disposizione testamentarie di ser Leonesio di Donato da Brenzone*, pp. 30-37
 BRIGHENTI A., *L'amministrazione comunale di Brenzone durante la Prima Guerra Mondiale*, pp. 38-41
 BENDINONI I., *Brenzone. Indagine demografica lungo l'arco temporale di quattro regimi politici*, pp. 42-44
Via Crucis: dalla ripartenza (anni 1982-83) ai giorni nostri, a cura di C. Gaioni pp. 45-47
- ATTUALITÀ, pp. 48-56; RICORDI, pp. 57-69; EMIGRAZIONE, pp. 70-73; EVENTI MUSICALI, p. 74-75; NOVITÀ LIBRI, pp. 76-83; NARRATIVA, pp. 84-87; PERSONAGGI, pp. 88-93; SCUOLA, pp. 94-101; LE BOTEGHE DE 'NA VOLTA, p. 102; FLASH, pp. 103-112; ACCADDE, pp. 113-114; REPORTAGE, pp. 115-118; COME ERAVAMO, pp. 119-120

La Lessinia. Ieri, Oggi, Domani Quaderno Culturale

Direttore: Ugo Sauro

Direttore responsabile: Vittorio Zambaldo

Comitato di Redazione: A. Anderloni, A. Andreis, B. Avesani, G. Bacilieri, M. Baroni, L. Benedetti, E. Bonomi, P. Brugnoli, M. Cerato, V. Massalongo, L. Latella, S. Salzani, F. Zanini, R. Zorzin

Segretaria: Margherita Frigo Sorbini

Responsabile della sezione Vita in Lessinia: A. Anderloni

Responsabile della sezione Il 'Quaderno' a scuola: E. Bonomi, N. Massella

Editore: Gianni Bussinelli Editore

Periodicità: annuale

E-mail: info@bussinellieditore.it

39 (2016)

SAURO U., *Presentazione*, p. 5

Elenco degli autori, p. 6

TERRITORIO E AMBIENTE

SAURO U., *Un Centro Culturale nei Monti Lessini*, pp. 11-22

CASTAGNA M., *Museo a cielo aperto in cava*, pp. 23-28

BACILIERI G., *Telepace*, pp. 29-38

SCIENZE NATURALI

LAZZARIN G. - GONZATO G., *Le miniere di terre coloranti di Badia Calavena*, pp. 41-46

CAVALLO G. - ROSSI G. - ZORZIN R., *Nuovi dati sul paleocarsismo del Ponte di Veja*, pp. 47-56

BERTINI M. - AVESANI D. - LATELLA L., *Distribuzione della fauna all'interno della Grotta A del Ponte di Veja*, pp. 57-62

PREISTORIA E ARCHEOLOGIA

SALZANI L., *Il castelliere di Sottosengia: dalla scoperta alla distruzione (1949-1973)*, pp. 65-76

BENATI M. - POLINARI D. - RIDOLFI G. - SALZANI L., *Ipotesi ricostruttive virtuali delle strutture di Castel Sottosengia*, pp. 77-84

CHELIDONIO G., *Tracce del Paleolitico Medio in Val Squaranto*, pp. 85-92

GONZATO G. - BIASI P. (UNIONE SPELEOLOGICA VERONESE), *Un'antica captazione idrica in Valpantena*, pp. 93-100

STORIA

NAPIONE E., *Gli ex voto in ferro e la chiesa di San Leonardo tra storia e culto*, pp. 103-126

ANDREIS A., *L'oratorio di Stallavena*, pp. 127-134

VERONESI G., *Santa Caterina Martire a Lugo di Valpantena*, pp. 135-142

- BERTAGNOLI N., *Azzago: come nacque la parrocchia*, pp. 143-146
AVESANI B. - ZANINI F., *L'oratorio detto "di San Marco" presso Val diporro*, pp. 147-156
TINAZZI M., *La chiesetta di Revolto*, pp. 157-162
MILLI P., *Lettere di un prigioniero di guerra*, pp. 163-168

TRADIZIONI E MEMORIA POPOLARE

- PASA M., *Produzione e trasporto del formaggio nei primi anni del '600*, pp. 171-176
BONOMI E., *Bela Luna, Bela Stéla, Bel Sol*, pp. 177-184
BOATO A., *L'Erba Madre, una pianta dalle molteplici virtù*, pp. 185-190
TEZZA A.M., *Contrada Tecchie di Velo Veronese*, pp. 191-198
EDERLE L., *Radecio rosso de Verona e le radecèle*, pp. 199-202
BENEDETTI L., *El Gavinèl, il pastore di Recoaro*, pp. 203-204

ITINERARI

- FACCIOLI L., *Alla scoperta della magica Foresta di Giazza*, pp. 207-216

VITA IN LESSINIA

- CAPORAL C. - TEZZA M., *Lessinia che scompare*, pp. 219-223
MENEGAZZI G., *Le montagne fanno rete*, pp. 224-225
PARRICELLI P. - LONARDONI D., *Monitoraggio lupo 2015*, pp. 226-229
MASSALONGO V., *Donato e i segreti di Giazza*, p. 230
MASSALONGO V., *Angonare de sospiri*, p. 231

"PERSONAGGI" DELLA LESSINIA

- BONOMI T., *Preti in Lessinia nella seconda metà del 1900*, pp. 232-237
BENEDETTI L., *Sant'Anna d'Alfaedo: personaggi entrati a far parte della storia*, pp. 238-243

- "FOTOGRAFARE" LA LESSINIA, a cura di L. Zomer, fotografie di P. Parricelli, pp. 244-256

IL "QUADERNO" A SCUOLA

- TEZZA M., *I ragazzi "volano" con gli ibis eremita*, pp. 257-262

La Mainarda
Quaderno Annuale di Studi Storici del Territorio Colognese

Direttore responsabile: Luca Fiorin

Direttore editoriale: Guerrino Maccagnan

Comitato di redazione: Nino Ambrosini, Loredana Battaglia, Beppino Dal Cero, Matteo Guidorizzi, Antonio Lora, Silvano Marcati, Claudio Soprana

Periodicità: annuale

Editore: Centro Studi "Giulio Cardo", Cologna Veneta (VR)

Consiglio direttivo del Centro Studi "Giulio Cardo": Guerrino Maccagnan, Guglielmo Ferretto, Loredana Battaglia, Costantino Boliandi, Silvano Marcati, Santina Pellizzari, Claudio Soprana

Sede della redazione: Centro Studi "Giulio Cardo" - via Cavour, 72 - Cologna Veneta (VR)

S. II, XIII, N. 13 (2016)

Il documento, p. 2

MACCAGNAN G., *Editoriale*, p. 3

ZAVATTA G., *Le sorprese di un quadro*, pp. 4-7

SOPRANA C., *Arcole nell'anno cruciale dell'unità d'Italia*, pp. 8-13

CODEN F., *La scoperta della prima chiesa colognese*, pp. 14-30

SLAVIERO F., *Il Deserto: un edificio rurale nella campagna pressanese*, pp. 31-34

GONZATO F. - MANICARDI A., *Archeologia nel Colognese: un complesso rustico di epoca romana*, pp. 35-38

CORSO M., *Una storia del XVI secolo*, pp. 39-43

LONARDI L., *Viaggio per la memoria*, pp. 44-47

CALABRÒ V., *Le sentenze latine*, p. 48

VARIA. RICERCHE SUL COLOGNESE ED ALTRO

La meglio gioventù, a cura della Redazione, p. 50-53

La meglio anzianità, a cura della Redazione, p. 54-55

BRUNELLO A., *Evento: Roma chiama Veronella*, pp. 56-57

IL PERSONAGGIO

AMBROSI GRAPPELLI D., *Bruno Brizzolari: docente, educatore, bibliofilo, poeta, figura eminente per i vasti interessi culturali*, pp. 58-65

Biblioteca di storia locale, pp. 66-70

Corrispondenza, pp. 71-72

De arte poetica, pp. 73-74

Res gestae: fatti - cronache - notizie, pp. 75-87

Centro Studi "Giulio Cardo", pp. 88-90

La tavola di Giorgio Scarato, p. 91

Quaderni Culturali Caprinesi

Impaginazione e stampa: Edizioni Stimmgraf, Verona
Web: <http://www.stimmgraf.it/page/pubblicazioni.html>

11 (2015-2016)

Saluto del Sindaco, p. 5

GIULIO SANDRI, UN ILLUMINISTA VERONESE TRA SCIENZA E PEDAGOGIA (ATTI DEL CONVEGNO, CAPRINO, PALAZZO CARLOTTI, 7 MARZO 2014)

BONUZZI L., *Mondo animale e mondo umano nel pensiero di Giulio Sandri*, pp. 9-16

BONUZZI L., *Il contributo di Giulio Sandri allo studio e alla prevenzione del contagio*, pp. 17-26

CURI E., *Giulio Sandri e la microbiologia del XIX secolo*, pp. 27-34

GONDOLA V.S., *Giulio Sandri uomo di scuola e pedagogo*, pp. 35-42

GAITER L., *Sul feretro di Giulio Sandri*, pp. 43-45

PASA M., *La presenza dei Dal Verme nella valle di Caprino*, pp. 47-57

ZANETTI P., *Gli affreschi di Villa Nogarola a Pesina*, pp. 59-64

SALA G., *Due riquadri votivi della seconda metà del sec. XV presso villa "Nogarola-Abrile" a Pesina di Caprino Veronese*, pp. 65-68

GONDOLA V.S., *Ricordi del linguista Antonio Cesari nel Caprinese*, pp. 69-74

CURI E., *Il processo di Caprino (1798)*, pp. 75-79

Squadroni di cavalleria sul Baldo nel 1898, pp. 81-84

DOMENICHINI O., *Il Battaglione "Val d'Adige", onore degli alpini*, pp. 85-98

L'inaugurazione dei Monumenti ai caduti di Caprino Capoluogo, da «L'Arena», 5 novembre 1931, pp. 99-103

DOMENICHINI O., *Caporetto tra storia e leggenda*, pp. 105-123

GONDOLA V.S., *L'artigianato dell'osso nel Caprinese*, pp. 125-137

A.C., *In ricordo di Remo Crosatti, musicista e storico della musica*, pp. 139-144

DEL BELLO G., *I capitelli di Caprino Veronese*, pp. 145-150

Sezione letteraria, a cura di V.S. Gondola (scritti di B. Montanari, mons. L. Gaiter, prof. cav. don L. Martini, G. Gozzi, G. Isotta, F. Armani), pp. 151-160

Quaderni di Coalonga

Editore: Gruppo culturale Coalonga di San Bonifacio

Redazione: Gianluigi Capanelli, Antonio Corain, Antonio Milani, Gianni Storari

Periodicità: annuale

29 (2016)

STORARI G., *Una foto, una famiglia, una storia*, pp. 1-4

CASAROTTI C., *Il mulo ferito*, pp. 5-7

CASAROTTI C., *Lo zuccherificio di San Bonifacio. Come erano le fasi di lavoro per ottenere lo zucchero*, pp. 9-12

Poesie, racconti e ricordi di paese, di F. Bianchini, T. Zonato, G. Dani, F. Franco, M.B. Franchetti, G. Storari, pp. 13-31, 51-57, 85-88, 95-98

GIUSPOLI G., *“Pro Sambonifacio”. La Storia della sua nascita*, pp. 33-36

D’ANDREA G., *Prima che l’autunno disperda le foglie della memoria*, pp. 37-49

CORAIN A., *C’era una volta “el tarajòn” di Santo Stefano di Zimella*, pp. 59-63

NOGARA TICINELLI L., *Il vecchio molino-pila da riso di Zimella*, pp. 65-74

LUNARDI L., *Le “Osterie” del Comune di Zimella in alcuni documenti d’archivio*, pp. 75-83

FRANCHETTI M.B., *Mons. Antonio Maria Roveggio*, pp. 89-90

STORARI G., *La Chiesa è fatta anche di uomini... e di bambini!*, pp. 99-112

Studi Storici Luigi Simeoni

ISSN: 2035-8768

Direttore: Giorgio Borelli

Comitato Scientifico: Francesco Barbarani (Università di Verona), Carlo Marco Belfanti (Università di Brescia), Giuliana Biagioli (Università di Pisa), Frediano Bof (Università di Udine), Giorgio Borelli (Università di Verona), Piero Cafaro (Università Cattolica di Milano), Michele Cassandro (Università di Siena), Andrea Castagnetti (Università di Verona), Giuseppe De Luca (Università Statale di Milano), Luigi De Matteo (Istituto Orientale Napoli), Edoardo Demo (Università di Verona), Antonio Di Vittorio (Università di Bari), Bernardino Farolfi (Università di Bologna), Laurence Fontaine (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi), Massimo Fornasari (Università di Bologna), Angela Girelli (Università di Roma «La Sapienza»), Alberto Grohmann (Università di Perugia), Alberto Guenzi (Università di Parma), Giuseppe Gullino (Università di Padova), Miguel Angel Ladero Quesada (Università Complutense di Madrid), Paola Lanaro Sartori (Università di Venezia), Germano Maifreda (Università Statale di Milano), Gian Paolo Marchini (Conservatore del Museo Miniscalchi Erizzo di Verona), Paola Massa Piergiovanni (Università di Genova), Giuliana Mazzi (Università di Padova), Luca Mocarrelli (Università di Milano Bicocca), Angelo Moioli (Università Cattolica di Milano), Giampiero Nigro (Università di Firenze), Achille Olivieri (Università di Padova), Sergio Onger (Università di Brescia), Alessandro Pastore (Università di Verona), Paolo Pecorari (Università di Udine), Maurizio Pegrari (Università di Verona), Hans Pohl (Università di Bonn), Paolo Preto (Università di Padova), Renzo Sabbatini (Università di Siena), Mario Taccolini (Università Cattolica - sede di Brescia), Luigi Trezzi (Università di Milano Bicocca), Giovanni Vigo (Università di Pavia), Gloria Vivenza (Università di Verona), Giovanni Zalin (Università di Verona)

Segreteria di redazione: Maria Bonamini

Periodicità: annuale

Editore: Istituto per gli Studi Storici Veronesi

Sede Direzione e Redazione: Via Leoncino 6, 37121 Verona

Web: on-line gli indici delle annate 1982-2016 in www.istitutodatini.it/biblio/riviste

LXVI (2016)

OPINIONI

BORELLI G., *Tra Croce e Braudel*, p. 13-15

SAGGI

BISMARA C., *I Turconi e la spezieria all'insegna di San Pietro a Verona nella prima metà del Quattrocento (seconda parte)*, pp. 19-32

DEMO E., *I Murari, mercanti di Verona nel XVI secolo*, pp. 33-42

ONGARO G., *Il problema della contabilità delle proprietà collettive nella Repubblica di Venezia tra XVI e XVII secolo: alcuni esempi nel contado vicentino*, pp. 43-54

COSTANTINI F., «Un popolo che non vorrebbe sentire nominare dazi»: esenzioni, privilegi e traffici illeciti tra Brescia, Cremona e Mantova nel Settecento, pp. 55-65

CASSANDRO M., *Rileggendo Benedetto Croce*, pp. 67-78

OLIVIERI A., *Le complicità della storia: Jules Michelet e Benedetto Croce*, pp. 79-86

FAROLFI B., *Gli storici e il futuro*, pp. 87-93

PEGRARI M., *Devozione e finanza in età moderna e contemporanea: le messe*, pp. 95-103

BARGELLI C., *Tra miseria e superstizione. La vita quotidiana nelle campagne parmensi tra Sette e Ottocento*, pp. 105-116

BOF F., *La gelsicoltura nel Nord Italia gravemente minacciata: l'infezione diaspica tra fine '800 e inizio '900*, pp. 117-128

DIREZIONI DI RICERCA

BORELLI G., *Riflettendo sul mercato*, pp. 131-134

ARCHIVIO MINORE

BRUGNOLI P.P., *I fratelli Alessio, Gregorio, Lorenzo Cecchini possessori di cave, lapidisti e commercianti di pietre*, pp. 137-139

Schede bibliografiche (a cura di G. Borelli - M. Pegrari), pp. 141-148

La Valdadige nel Cuore

Redazione: Gruppo Culturale "El Casteleto"

Revisione e correzione delle bozze: Franco Zeni

Periodicità: annuale

Sede: Via Castello, 90 - Dolcè

Web: <https://sites.google.com/site/prolocovolargne/home/associazioni-amiche/el-casteleto>

2016

BRUSCO A., *Presentazione*, p. 5

PARISI F., *Onore militare e orgoglio nazionale nell'incidente diplomatico di Ala*, pp. 6-10

VIDULICH T., *15 Maggio 1916. La "strafexpedition" contro l'Italia*, pp. 11-24

FUSELLI E., *Spionaggio e controspionaggio tra Trentino e Veronese prima dell'intervento italiano nella Grande Guerra*, pp. 25-33

ZENI F., *Storia di un disertore*, pp. 34-39

POLATI M.A., *"Peri, fiori e gramigna!" Corrispondenza di Berto Barbarani dalla val d'Adige in tempo di guerra*, pp. 40-45

CALMASINI A., *Ricordi di "storia minor" a Ceraino di Dolcè (Vr)*, pp. 46-49

ANZELINI A., *Itinerari. Sul monte Zugna con "El Casteleto"*, pp. 50-54

COMERLATI R., *Itinerari. Forte Pozzacchio*, pp. 55-59

FASOLI L., *La Via Crucis del monte Pastello*, pp. 60-63

BRUSCO A., *La cappella Zannoni nel cimitero di Dolcè*, pp. 64-67

MONTALTI P., *El Previai*, pp. 68-70

LORENZINI C., *Sfogliando il libro della mia vita, ricordo...*, pp. 71-73

APRONE F., *Tralci di guerra. Monologo di una vigna d'Enantio*, pp. 74-78

DEI CAS M., *Piam Ros*, pp. 79-81

BETTA G., *Quali vini e quali prospettive da vitigni resistenti?*, pp. 82-85

SPADA L., *Farfalla... o libellula? Nessuno dei due!*, pp. 86-89

Poesie (di B. Sartori, I. Rossi, B. Castelletti, B. Emanuelli, G. Sembenini, D. Zamperini, P. Pasini), pp. 90-94

VAN DAM A. E R., *Auguri dall'Olanda*, p. 95

COMERLATI R., *Attività del gruppo*, pp. 96-101

ZENI A., *La ceramica Raku*, pp. 102-105

COMERLATI R., *Ricordo di Sandro Manzelli*, pp. 106-107

Verona Illustrata

ISSN: 1120-3226

Direzione: Sergio Marinelli, Paola Marini

Comitato di Redazione: Margherita Bolla, Gino Castiglioni, Alessandro Corubolo, Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Paola Marini, Francesca Rossi

Comitato dei Referee: Hans Aurenhammer, Frankfurt am Main; Dominique Cordellier, Paris; Sylvia Ferino, Wien; Fernando Marias, Madrid; Catherine Whistler, Oxford

Periodicità: annuale

Editore: Museo di Castelvecchio, Verona

Sede: Corso Castelvecchio, 2 - 37121 Verona

E-mail: castelvecchio@comune.verona.it

Web: http://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=44211&tt=museo
(disponibili on-line le annate 2010-2016)

29 (2016)

ADAMI G., *Pitture di bronzo: genesi, iconografia e restauro dei fregi di Paolo Farinati in palazzo Sebastiani*, pp. 5-19

ZAVATTA G., *Documenti inediti per Alessandro Vittoria e il pittore Melchiorre Galluzzi da Colonia Veneta*, pp. 21-37

BRUGNOLI P.P., *Qualche notizia sull'architetto Domenico Grani, attivo a Verona e nel Trentino*, pp. 39-43

MARINELLI S., *I disegni di Pietro Bernardi*, pp. 45-49

L'OCCASO S., *Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura veronese e veneta del Settecento*, pp. 51-58

BOMBARDINI C., *Un Transito di san Giuseppe di Matteo Brida a Vicenza*, pp. 59-67

ACANFORA M., *Sebastiano Lazzari: notizie e opere inedite*, pp. 69-85

DELORENZI P., *Un artista errante. Note sul pittore in miniatura, incisore e trattatista veronese Vita Grego*, pp. 87-101

SANDRINI G., *Per la Verona di Ruskin. Nuove testimonianze dalla Morgan Library*, pp. 103-111

CIBIN A., *I papiers collés di Giorgio Ferrante conservati alla Società Letteraria di Verona*, pp. 113-121

Abstracts, pp. 123-126

Indice 2016, pp. 127-141

Questo secondo volume della collana «Studi Veronesi» è stato impaginato dai curatori.
Il titolo di copertina è realizzato con carattere tipografico Zeno di Giovanni Mardersteig,
per gentile concessione di Martino Mardersteig.
In copertina: Pisanello, *San Giorgio e la Principessa* (dettaglio), Verona, Santa Anastasia.
In quarta: incisione da un bassorilievo del portale del Duomo di Verona, da *Aneddotti. VIII*
di Gian Giacomo Dionisi (1806)

<http://www.veronastoria.it/ojs/index.php/StVer/>

Finito di stampare
nel mese di dicembre del 2017
dalla tipolitografia La Grafica
via Alessandro Volta, 29
Vago di Lavagno (VR)